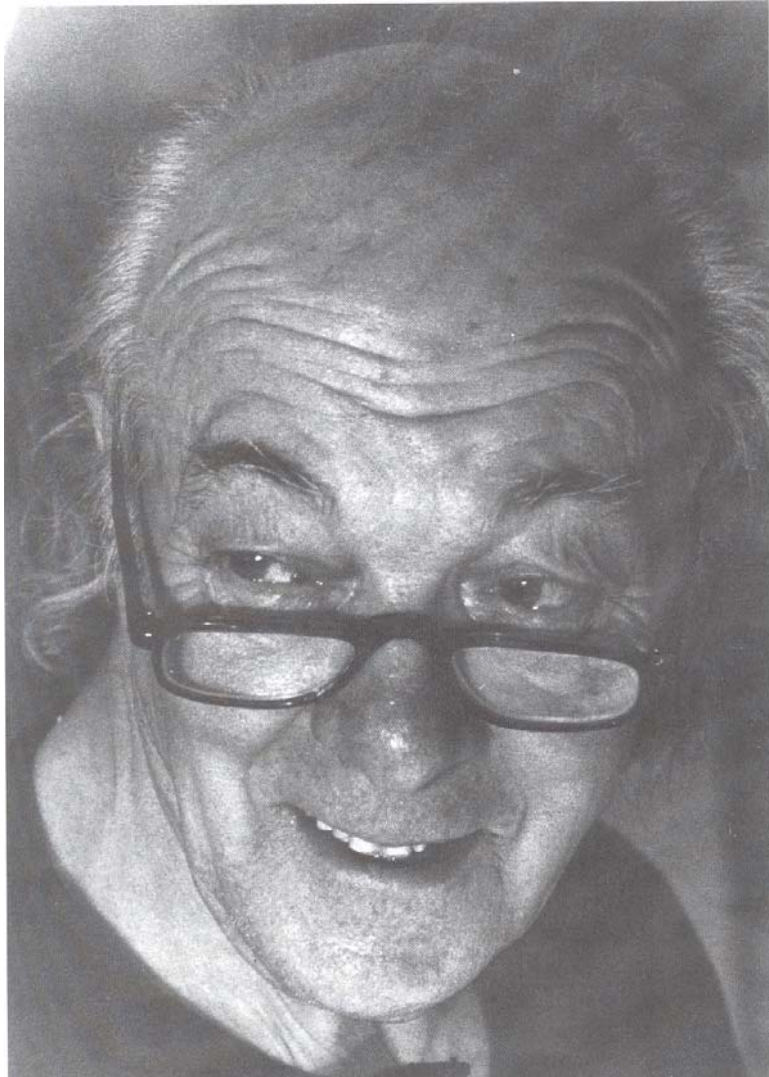
GIOVANNI BERIO “LIGUSTRO”
Un artista tra Oriente e Occidente

a mio padre

“Già all’epoca di sei anni ho cominciato a disegnare ogni sorta di cose. A cinquant’anni avevo già disegnato parecchio, ma niente di tutto quello che ho fatto prima dei miei settant’anni merita veramente che se ne parli. E’ stato all’età di settantatre anni che ho cominciato a capire la vera forma degli animali, degli insetti e dei pesci, e la natura delle piante e degli alberi. E’ evidente perciò che a ottantasei avrò fatto via via sempre più progressi e che, a novant’anni, sarò penetrato più a fondo nell’essenza dell’arte. A cento avrò definitivamente raggiunto un livello meraviglioso e, a centodieci anni, ogni punto e ogni linea dei miei disegni avrà una sua propria vita”.

Hokusai

INDICE

CAPITOLO III
Ligustro e la xilografia Nishiki-e

CAPITOLO IV
Ligustro e l’applicazione tecnica del colore

CAPITOLO V
Le tecniche particolari

CAPITOLO VI
I Surimono e gli Egoyomi giapponesi

CAPITOLO VII
Ligustro e gli altri

INTRODUZIONE

Il motivo che mi ha spinto a scegliere la figura di Giovanni Berio “Ligustro” come argomento di questa mia trattazione, abbandonando definitivamente un certo imbarazzo e difficoltà di scelta tra una serie piuttosto confusa di opzioni, devo essere sincero, è giunto per caso.

In effetti, sino ad un anno fa non avevo mai sentito parlare di questo personaggio, anche se ovviamente il nome Berio non risultava essermi nuovo, non fosse stato altro lo stretto vincolo che lega questo nome, così come quello di altre famiglie, al territorio imperiese e alle sue tradizioni. Tuttavia, non potevo immaginare che esso fosse legato ad una qualsiasi dimensione artistica e specificatamente, cosa ancora più sorprendente ed insolita, al mondo così lontano della xilografia giapponese.

Come dicevo, il suggerimento nasce per caso, consultando una tesi di laurea sull’Associazione degli Incisori Liguri, nella quale compare, tra i soci, il nome di Ligustro, un personaggio che la biografia descrive come “autodidatta, dedito, dal 1986, esclusivamente allo studio della xilografia policroma giapponese e delle sue tecniche Nishiki-e, in uso nel periodo Edo”.

Due sono stati i particolari delle note biografiche che mi hanno incuriosito; innanzitutto l’approccio come autodidatta al mondo dell’arte. Sono sempre stato convinto delle diversità di avvicinamento all’arte di un autodidatta, rispetto ai sistemi propedeutici tradizionali, in termini di predisposizione mentale, pensiero e sensazioni, ma anche di contatto visivo, trasposizione, interpretazione e rappresentazioni delle immagini. In

questo senso si è rivelata unica l'opportunità di conoscere un artista che scopre il suo linguaggio e lo sviluppa seguendo delle metodologie e dei percorsi non tradizionali.

In secondo luogo, ma forse questa è la vera fonte ispiratrice della mia trattazione, l'impiego del legno come materia prima della sua disciplina artistica. E' a questo materiale che io mi sento maggiormente legato, poiché è stato sin dall'infanzia, il mezzo principale attraverso il quale si è potuta esprimere la normale esperienza del gioco, a partire dalle forme più semplici, per perfezionarsi, evolversi e completarsi come mezzo espressivo vero e proprio, inserito a giusto motivo, nella mia sfera artistica. In questo contesto, il legno, da semplice supporto per le mie opere, preferito sin da subito alle tele perché più adatto alle mie tecniche pittoriche energiche e multimateriche, è diventato oggetto principale, assieme all'impiego di svariati metalli, delle mie sculture e installazioni.

D'altronde, nell'ambito di ogni linguaggio e di ogni tecnica artistica, esiste una specificità del mezzo materiale con la quale si misurano la volontà artistica e la sperimentazione dei linguaggi stessi. La particolarità dei materiali inoltre, può costituire un limite invalicabile, oppure diventare uno stimolo potente per accelerare la ricerca. Così è stato per Ligustro, il quale ha capito come la xilografia possa essere un mezzo esemplificativo di questo rapporto; e questo non solo per l'inevitabile vocazione alla bidimensionalità del mezzo, ma per essere essa, tra tutte le tecniche artistiche destinate a produrre immagini piane, la più vicina alla dimensione del "carving", la scultura "per via del levare", e levare da una materia, il legno, non amorfa, ma anzi dotata di una potente presenza, perché biomorfa e quindi già di per sé figurata.

Il concetto di xilografia, come scultura bidimensionale, mi ha spinto a ricercarne un'applicazione nella particolare tecnica policroma giapponese, ripresa fedelmente da Ligustro nel suo percorso artistico e successivamente perfezionata per adattarla alle sue specifiche esigenze.

Essa costituisce il risultato di un lungo e lento processo evolutivo delle arti figurative giapponesi, durato oltre milletrecento anni, nel quale sono intervenuti fattori sociali, politici e culturali, e che raggiunge il massimo splendore nel periodo Edo. Nella prima parte della trattazione dunque, ho ritenuto importante soffermarmi su una analisi, seppur sintetizzata sulla storia dell'arte giapponese, con particolare riferimento proprio al periodo Edo e alla xilografia Nishiki-e, ispiratrice della cifra stilistica di Ligustro. In seconda analisi, ho cercato di rendere, nel modo più fedele possibile il profilo del personaggio, innanzitutto dal punto di vista umano, partendo dalle sue origini e sottolineando, grazie anche alle sue dirette testimonianze, il cambiamento che l'incontro con la cultura orientale e giapponese in particolare, ha esercitato sul suo carattere e sul modo di affrontare la vita.

Certamente la cultura orientale è stata fondamentale per la sua dimensione artistica, in quanto gli ha indicato il percorso più adatto alle sue capacità creative e alle sue sensibilità. Esse si esprimono attraverso un innata attitudine all'analisi del paesaggio e del territorio, sotto l'aspetto oggettivo delle forme, ma soprattutto attraverso la soggettività del colore. Il rapporto tra Ligustro e la sua terra, non si è fermato a semplice base di partenza e soggetto principale dei suoi esordi artistici, bensì si è costituito, col tempo, come campo d'azione fondamentale di tutta la sua produzione artistica. Infatti, i vibranti pastelli e i più languidi acquarelli e chine,

mediante i quali egli descrive la natura aspra e spesso monotona degli uliveti, gli scorci dei paesini aggrappati ai pendii o ancora le più poetiche e calme visioni delle marine, si trasformano in una vera e propria porta sull'oriente.

L'incontro di Ligustro con la cultura nipponica è totalizzante; egli ne attinge l'essenza attraverso lo studio della filosofia zen, della letteratura, della poesia ma soprattutto dell'arte figurativa in tutte le sue discipline, dalla pittura monocroma alla pittura e calligrafia nanga. Senza dubbio, la dimensione dalla quale è maggiormente attratto è però la xilografia, madre di tutte le discipline calcografiche, che per lui, sempre desideroso di nuovi stimoli, costituisce una vera e propria sfida di carattere puramente tecnico.

L'artista si getta anima e corpo nell'impresa di fare propria l'antica disciplina policroma Nishiki-e, attraverso un'inesauribile sperimentazione delle tecniche tradizionali di incisione dei legni e di stampa, ma anche delle carte giapponesi e dei colori. Gran parte della mia trattazione è quindi intesa a raccontare l'avventura di Giovanni Berio, nell'ambito della xilografia giapponese, attraverso un costante e preciso parallelismo tra le modalità tecniche tradizionali e le nuove sperimentazioni dell'artista, confronto sempre suddiviso per argomenti e corredato da precise schedature delle opere.

Essendo la Nishiki-e una tecnica di stampa policroma, Ligustro raccoglie quella che per lui è la sfida più significativa. Sto parlando naturalmente della resa cromatica delle sue stampe, nelle quali egli, non perdendo assolutamente la sua naturale inclinazione verso il paesaggio, fotografa il mondo che lo circonda e lo reinterpreta, secondo i mezzi stilistici nipponici, tanto preziosi agli impressionisti, ai simbolisti e a tutta

la corrente Liberty di inizio 900, ravvivandolo però, non con i colori sobri e spenti del Sol Levante, bensì con tinte accese e vivaci, rese brillanti dalla solarità e luminosità mediterranee.

La totale adesione alle cifre stilistiche della xilografia nipponica, quasi del tutto sconosciute nel panorama artistico occidentale contemporaneo, comportano un progressivo allontanamento, da parte dell'artista, non solo dalla xilografia occidentale, ma anche da tutte le altre discipline calcografiche tradizionali. Questo fatto preclude, quando non fa fallire miseramente, i rari tentativi di Ligustro di aderire a gruppi o correnti artistiche costituite. Egli si configura quindi come una personalità isolata, che persegue i suoi obbiettivi contro tutto e tutti; la sua espressione xilografica policroma è spesso osteggiata e criticata da quelle correnti di pensiero e stile, dedite all'ostinata conservazione delle tradizioni incisorie proprie, ossia la traduzione delle immagini col bianco e nero.

Tuttavia, queste critiche, spesso irriverenti e sminuenti il suo operato, si scontrano con la sua totale indifferenza, rinforzata dalle sue convinzioni e da un forte legame tra mondo occidentale ed orientale. Ed è proprio questo connubio tra il colore mediterraneo e le antiche tradizioni xilografiche nipponiche, da lui sondate con grande determinazione, sin nei loro aspetti più reconditi, che hanno portato a risultati da lui stesso insperati, ma degni di essere riconosciuti, da illustri esperti di fama mondiale quali Jack Hillier, come esemplari di rara bellezza di un genere completamente nuovo.

CAPITOLO I

CENNI STORICI SULL'ARTE GIAPPONESE

La storia dell'arte giapponese si può suddividere in tanti periodi che, fatta esclusione di una lunga era preistorica[1], rispondono alle definizioni di: PERIODO AZUKA, NARA, ANTICO PERIODO HEIAN, TARDO PERIODO HEIAN, KAMAKURA, MUROMAKI, MOMOYAMA e EDO o TOKUGAWA che di fatto precede l'inizio dell'età moderna del Giappone.

1.1 Il periodo Azuka (538-710 d.C.)

Il periodo Azuka che va dal 538 d.C. al 710 d.C. e prende il nome dall'area vicino a Nara, sede della nuova corte, è caratterizzato dall'introduzione nel paese, attraverso i territori della Cina e della Corea, della dottrina buddista indiana.

[1] Questo lungo periodo che va dal 3000 A.C. al 538 A.C., è segnato dalla nascita della cultura Jomon , la più antica cultura ceramica del mondo. Dal IV secolo A.C. ad essa succede la cultura Yagoi durante la quale viene importata dalla Cina la conoscenza dei metalli e la manifattura di oggetti in ferro e bronzo. Il III e IV sec. D.C. costituiscono il Periodo dei tumuli durante il quale, sempre dalla Cina, viene mutuata la pratica di erigere monumenti funerari che dal VI sec. vengono decorati con dipinti raffiguranti uomini e animali.

Abbracciare il Buddismo, comporta per la civiltà giapponese l'assunzione del modello cinese, non solamente dal punto di vista religioso, ma anche politico, sociale, culturale ed artistico. Sotto l'aspetto culturale è fondamentale sottolineare l'introduzione del sistema di scrittura cinese, rivoluzionario in quanto che da questo momento la civiltà nipponica può usufruire di un proprio linguaggio scritto mai posseduto sino a quel momento. Dal punto di vista dogmatico, l'adozione del Buddismo porta all'abolizione totale ed immediata dello Shintoismo (per certi aspetti esso conserva ancora oggi la valenza di religione di Stato e continua a presiedere a molte cerimonie tradizionali importanti per la vita nazionale).

L'instaurazione del Buddismo produce, dal punto di vista architettonico, il fiorire di grandi templi [2] veri e propri luoghi di culto per i Buddha Amida, Shaka e Yarushi rappresentati iconicamente mediante colossali statue bronzee dorate[3] (figg. 1.1 e 1.2). Il periodo Azuka è caratterizzato oltre che dalla comparsa dei primi templi e delle sculture,

Fig. 1.1

Buddha Yakushi

Sala d'oro Horyujii

Fig. 1.2

Triade di Shaka
Bronzo dorato

[2] Hokoji nel 588 conosciuto come Asuka-Dera e Horyuji voluto dal Principe Shotoku Taishi.
[3] Le tre statue sono conservate nella Sala d'Oro (Kondo). L'Amida o Buddha della Luce e del Paradiso Occidentale si trova nella parte ad ovest della sala; lo Shaka o Buddha Storico è sistemato al centro e lo Yakushi nella parte orientale.

anche dalle pitture policrome ornamentali di questi luoghi, generalmente eseguite in vivaci tonalità di rosso, giallo e verde su sfondo di lacca nero (figg. 1.3 e 1.4).

Fig. 1.3

Paradiso del Buddha Amida. Pittura murale
Sala d'oro Horyuji

Fig. 1.4

Particolare

La dimensione artistica giapponese “fiuta” immediatamente gli enormi vantaggi raggiungibili attraverso rapporti diretti con la Cina per cui il mondo nipponico si apre velocemente all’influenza del continente facendo proprio lo stile della Dinastia Tang con il nome “Hakuho”. Frutto di questo sodalizio artistico è la notevole produzione di pittura murale secondo un’antica tecnica di affresco che decora i siti sacri del tempio Horyuji. Inoltre questo sito conserva un’importante produzione scultorea di statue in argilla dipinte e talvolta dorate secondo una tecnica popolare usata a Dun-Huang, in perfetta linea con l’arte della Dinastia Tang.

1.2 Il periodo Nara (710-784 d.C.)

Se il periodo Azuka ha segnato l’inizio dell’arte Buddista in Giappone, durante il periodo Nara assistiamo all’affermazione del credo indiano e coreano come religione di Stato. Si tratta di un arco di tempo relativamente breve, dal 710 al 784 d.C. che inizia con la proclamazione di una capitale, Nara appunto, strutturata sul modello dell’antica capitale cinese Changan (oggi Xi’An).

In poco tempo, all’interno della sua disciplinata sistemazione urbana, si trasferiscono molti templi diventando così il più importante luogo di culto dei fedeli giapponesi. L’esempio più straordinario di trasloco è senz’altro quello del tempio di Yakushiji, (fig. 1.5) dedicato al Buddha della Guarigione, nel quale è conservata un’imponente triade bronzea

Fig. 1.5

Pagoda orientale del Tempio Yakushiji

formata dal Buddha Yakushi (fig. 1.6) e da due Bothissattva (assistenti) chiamati Nikko (Luce solare) e Gakko (Luce Lunare) visibile in figura 1.7.

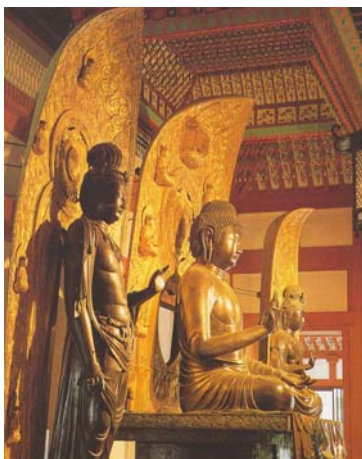



Fig. 1.6
Triade del Buddha Yakushi

Se questo edificio costituisce una vera e propria imposizione dell'arte Buddista nel mondo nipponico, il progetto più importante intrapreso in campo religioso è senza dubbio il tempio di Todaiji. Voluto dall'Imperatore Shomu, esso costituisce una realizzazione totalizzante avente il fine di allargare il dogma buddista a tutta la popolazione, a differenza del Buddismo primordiale dell'era Azuka durante il quale la costruzione dei siti, la realizzazione delle immagini iconografiche, la loro fruizione e la partecipazione ai culti e ai riti è estesa a pochi privilegiati.

Fig. 1.7 Nikko e Gakko

Le espressioni artistiche del periodo Nara risultano essere molto più complesse di quelle precedenti, dal punto di vista iconografico e aderiscono maggiormente alle esigenze teologiche previste dalle scritture cinesi e coreane. I rituali e le cerimonie più elaborate necessitano la costruzione di siti di culto specifici quali l'Hokkedo conosciuto anche come

Sangatsudo[4]. La struttura accoglie diverse icone realizzate in argilla cruda, policroma e lacca secca come ad esempio il missionario cinese Ganjiin, che nel 754 sovrintese al primo rito di consacrazione celebrato in Giappone. (fig. 1.8).

Senza dubbio la religione buddista reca grandi vantaggi al popolo giapponese in quanto non solo indica una nuova strada verso la salvezza spirituale ma nel contempo si eleva a strumento di trasformazione culturale, arricchisce la tradizione artistica del paese e lo guida verso il progresso materiale. Inoltre la sua valenza non è solamente religiosa in quanto essa assume una rilevanza di tipo profano sulla popolazione, pretendendo, in virtù delle enormi ricchezze di natura terriera (feudi elargiti dalla nobiltà e dalla corte imperiale), un ruolo più aggressivo negli affari politici nazionali. Ben presto la corte avverte questa minaccia e spostando la capitale dapprima a Nagaoka e successivamente a Heinkyo, si allontana dal forte potere clericale garantendo al Giappone un periodo di pace di 400 anni. E’ questo il periodo Heian, cronologicamente suddiviso in due fasi: Heian antico dal 794 all’894 e Tardo Heian o Fujiwara dall’894 al 1185.

Fig. 1.8

Il sacerdote Ganjin
Lacca secca colorata e dorata

[4] Funzioni sacre svolte nel mese di marzo. Il nome deriva da Sangatsu = marzo.

1.3 Antico Periodo Heian (794-894 d.C.)

Durante la prima fase l'Imperatore Kammu, attraverso un severo proibizionismo, concentra nell'ambito dei confini della capitale, la costruzione dei siti di culto allontanandosi così di fatto dai condizionamenti clericali; inoltre l'improvviso ritiro, da parte della corte, del sostegno alla causa buddista provoca un brusco rallentamento delle attività nelle attrezzate e moderne botteghe artistiche dei templi di Nara. Gli artigiani, gli architetti, i pittori e gli scultori ritornano nelle province di provenienza o si avventurano in lunghi viaggi itineranti diffondendo lo stile Nara nelle estreme terre del Nord e a Sud (Shikoku e Kyushu).

La dimensione artistica si trasforma così dai fasti di tipo cooperativistico in esperienza individuale e i materiali ricchi come il metallo, l'argilla o la lacca secca vengono sostituiti dal legno che diventa la materia prima con cui vengono realizzati gli edifici del nuovo culto esoterico meglio conosciuto come Mikkio, e le icone in essi custodite. Ne sono un chiaro esempio i templi Kangobuji, Toji e Jingoji, quest'ultimo dedicato al Buddha Yakushi (fig. 1.9)

Fig. 1.9

Buddha Yakushi
Tempio Jingoji

Questa dottrina, introdotta nell'805 dai monaci Saicho e Kukai, considera l'universo come una manifestazione di energia emanata da una grande divinità centrale, il Buddha Dainichi o Grande Illuminatore (fig.1.10) e indica una serie di riti magici generalmente svolti in stanze buie, durante i quali i fedeli, in stato di trance, realizzano l'unione mistica

con la divinità posta al centro del Mandala. [5]Esso costituisce la rappresentazione grafica del cosmo dove il Dainichi, come un sole, è circondato dalla moltitudine delle divinità minori (fig. 1.11).

Fig. 1.10

Buddha Dainichi

Fig. 1.11

Mandala Aizen Myoo
Inchiostro su carta

[5] Il termine, che originariamente significa "quello che possiede essenza e totalità", viene successivamente a simboleggiare il luogo in cui si svolgono i rituali e si realizza la perfezione. In India si concretizza come una piattaforma di sabbia su cui viene disegnato, secondo uno schema geometrico, la miriade di immagini buddhiste intorno alla divinità Dainichi. La pratica indiana tramandata in Giappone subisce una leggera modifica. Infatti alle effimere piattaforme di sabbia, viene preferito uno strumento permanente, il cosiddetto Tappeto di Mandala.

1.4 Tardo Periodo Heian (894-1185 d.C.)

Verso la fine dell'antico Heian, i rapporti tra Giappone e Cina, consolidati dalle tradizioni buddiste, cominciano ad affievolirsi sino a che non si interrompono bruscamente. Il pretesto di questa dicotomia è dato da una sorta di incidente diplomatico verificatosi quando Sugawara Michigane, un illustre statista giapponese, rifiuta l'incarico di ambasciatore in Cina manifestando le sue forti perplessità in merito alle tensioni politiche interne della dinastia Tang.

In realtà nella storia della cultura giapponese si sta verificando una vera e propria svolta motivata da un crescente senso di autoconsapevolezza delle potenzialità di un popolo sino a quel momento dipendente da altre culture. Questa nuova presa di coscienza conduce verso un vero e proprio apogeo in campo artistico, e su questa floridità pesa molto l'influenza delle nuove famiglie aristocratiche dei Fujiwara prima e dei Taira in un secondo tempo. Esse infatti si fanno promotrici di una nuova dimensione edonista e di un rinnovato culto della bellezza.

Ben presto la loro sensibilità e lo stile raffinato ed un po' effemminato influenza tutte le arti e gli atteggiamenti dell'aristocrazia nei confronti della vita e della fede religiosa. Arte e fede sono estremamente collegate in quanto il Buddismo esoterico del primo Heian, pur continuando ad essere praticato, viene abbandonato dalla corte in virtù del culto del Buddha Amida. Esso suggerisce una via di salvezza molto più semplice di qualsiasi altra confessione buddista priva di laboriosi esercizi spirituali. Il clan Fujiwara, a sostegno del nuovo culto, fa erigere edifici in

cui l'architettura, la pittura e la progettazione dei giardini uniscono le loro conoscenze per ricreare il paradiso della divinità.

Il Palazzo di Byodo-in (fig. 1.12) è un esempio di sito realizzato secondo uno stile aristocratico, un'architettura di tipo domestico (questi edifici fungono generalmente da residenza estiva dei patriarchi Fujiwara) chiamata Shinden-Zukuri [6] comprendente corridoi, padiglioni, giardini, colline artificiali, stagni e ruscelli, stanze familiari che si fondono armonicamente con l'ambiente naturale. Il delicato stile di vita architettonico non può fare a meno di influenzare anche la disciplina scultorea lignea che si esprime attraverso prodotti di insolita leggerezza ed eleganza. L'Amida di Jocho (fig. 1.13) rivela il gusto dell'epoca e la tecnica scultorea a tasselli nota come yosegi-zukuri è qualcosa di completamente nuovo[7].

Fig. 1.12

Palazzo di Byodo-in

Il culto Raigo che prevede la discesa del Buddha nel mondo terrestre per scortare le anime dei fedeli in Paradiso, alimenta una intensa produzione di dipinti murali, in alcuni dei quali il suddetto evento è ambientato in paesaggi riposanti ed idilliaci con colline e corsi d'acqua; altri invece esprimono con maggiore forza ed

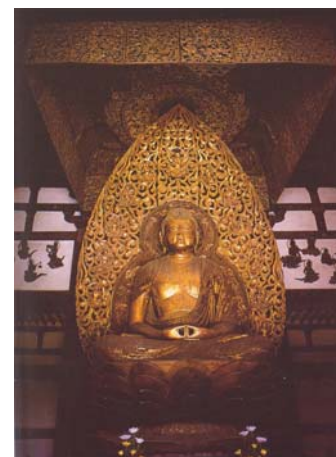



Fig. 1.13

Buddha Amida
Tempio Byodo-in
Legno dorato

[6] Stile da camera da letto.

[7] Jocho parte da piccoli blocchi di legno scolpiti che modellano l'esterno della statua. Successivamente li riunisce insieme e ricopre la struttura di lacca e oro. Con questa tecnica l'interno rimane cavo ed essa è ideale per proteggere le statue lignee dal deterioramento. Essendo infatti sottili e vuote sono meno sensibili alle mutazioni climatiche che colpiscono le fessurazioni del legno.

insistenza la necessità che la divinità appaia all'istante. Generalmente questa trepidante attesa si esprime mediante l'espediente di una composizione diagonale che conferisce estrema dinamicità alle scene (fig. 1.14 e 1.15).

Fig. 1.14

Haya raigo
Discesa di Amida
Colore su seta

Durante il periodo Heian si assiste in Giappone all'emergere del gusto nazionale e un segno chiaro di questo processo è l'invenzione della scrittura Kana che abbrevia i caratteri cinesi per rappresentare le sillabe delle parole giapponesi. Con essa si assiste ad una serie di sviluppi che interessano la calligrafia, la pittura e la letteratura. Nasce la letteratura vernacolare, la strofa nazionale in tre sillabe (waka) e soprattutto i grandi romanzi come il "Genji monogatari" e il "Takegori monogatari".

Fig. 1.15

Discesa di Amida
Colore e oro su seta

Le nuove produzioni letterarie forniscono descrizioni paesaggistiche che vengono poi tradotte dalla pittura attraverso due differenti filoni: le Meisho-e ossia immagini di famose località pittoriche e i Shiki-e ovvero le quattro stagioni e i dodici mesi dell'anno. Nasce la pittura di genere, non più legata alla dimensione religiosa e quindi profana, generalmente realizzata su rotoli e chiamata Yamato-e[8]. Questa dimensione pittorica è destinata ad

[8] Yamato è il nome della regione sud-occidentale di Honshu che comprende le città di Kyoto, Nara e Osaka. Con Yamato si intende Giappone e conseguentemente il termine identifica la pittura giapponese da porre in antitesi a Kara-e ovvero pittura cinese.

evolversi tanto da trasformarsi nell'VIII secolo da pittura di genere a pittura narrativa.

Essa viene realizzata, come già accennato, sotto forma di rotoli (e-maki) oppure di paraventi lignei, di carta o di tessuto con intelaiatura rigida, che possono essere singoli, scorrevoli o pieghevoli (fig. 1.16 e 1.17). La maggior parte delle pitture su rotoli, oltre ad avere una funzione narrativa, costituiscono un validissimo strumento storico, dove la caratterizzazione fisionomica dei personaggi attraverso la tecnica dell'Hikime-hagihagihana[9] (fig. 1.18 e 1.19) e la nuova prospettiva aerea ci permettono una immediata lettura dei costumi sociali.

Fig. 1.16

Senzui Byobu
Paravento pieghevole a sei pannelli
Colore su seta

In queste illustrazioni, le figure umane non fanno trasparire mai i sentimenti personali né con il volto né con il corpo per cui la carica emotiva delle scene viene comunicata dagli elementi architettonici circostanti. Generalmente le linee diagonali che si urtano e sembrano scivolare fuori dalla scena suggeriscono dinamismo e provocano ansia e turbamento spesso controbilanciato da quelle orizzontali che indicano serenità unitamente ad una gamma cromatica fatta di verdi, grigi argento, neri e marroni. Questo tipo di pittura riccamente colorata è detta Tsukuri-e o pittura

Fig. 1.17

Senzui Byobu
Particolare

[9] Consiste nel tracciare delle lineette per la resa degli occhi e dei gancetti per il naso.

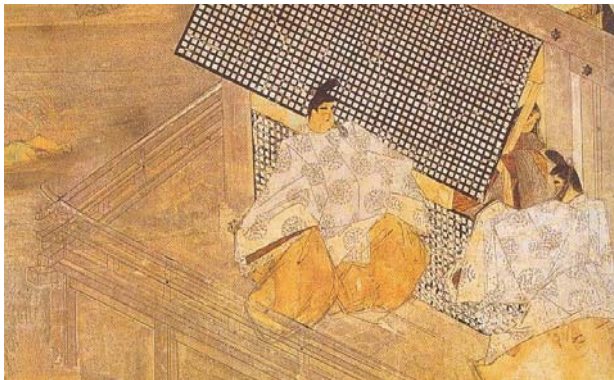



Fig. 1.18

Emaki del Murasaki Shikibu nikki

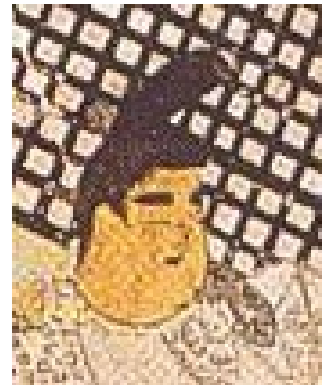



Fig. 1.19

Tecnica dell'Hikime-hagihagihana Particolare del Murosaki Shikibu nikki

costruita e interessa anche gran parte delle produzioni pittoriche di narrazione su carta e tessuti del periodo Kamakura (fig. 1.20).

Verso la fine del periodo Heian, la pittura affronta tematiche strettamente legate al contesto storico contemporaneo ossia delle guerre civili tra clan feudali per cui si spoglia di quell'alone di idealizzazione per diventare sempre più realista.

Fig. 1.20

Emaki del Sumiyoshi monogatari
Colore su seta

1.5 Il Periodo Kamakura (1185-1333 d.C.)

Il regime dei Fujiwara crolla e inizia così l'era realista Kamakura sotto il regime militare del clan Minamoto il quale prende le distanze dai rivali sconfitti ma anche dall'influenza culturale dell'antiquata classe aristocratica. Sotto il loro bakufu (governo), la dimensione artistica preziosa e raffinata precedente viene abbandonata in virtù di una pittura e una scultura energica e vitale. Nasce un forte realismo e una tendenza a sperimentare e combinare stili indigeni con le nuove tendenze artistiche cinesi che filtrano grazie ad un reinstaurato programma di rapporti con il grande paese, nonché un marcato interesse nei confronti dei revivals giapponesi.

In architettura questa tendenza frutta progetti ambiziosi quali la ricostruzione di alcuni templi di epoca Nara come ad esempio Todaiji (fig. 1.20), espressioni di uno stile estremamente disadorno, sobrio e spartano riconoscibile anche nella statuaria di artisti quali Unkei e Kaikei (figg. 1.21 e 1.22) i quali la arricchiscono attraverso l'uso di materiali e tecniche supplementari (cristallo e intarsio).) Il ripristino dei contatti con la Cina intorno al XIII secolo pone le basi per l'affermazione del Buddismo Zen che di fatto determina la perdita di importanza delle icone e quindi della scultura in favore di una diffusione sempre maggiore della pittura monocroma ad inchiostro caratterizzata dai soggetti figurativi.

Fig. 1.20
Portale meridionale del Tempio Todaiji

La nuova disciplina artistica inoltre, si ispira particolarmente alla pittura di paesaggio romantica e idealizzata della Dinastia cinese Song (1127-1279) e del tardo periodo Heian la quale fa da ambientazione alle tematiche di natura storica ossia ascese e declini dei clan militari del periodo.

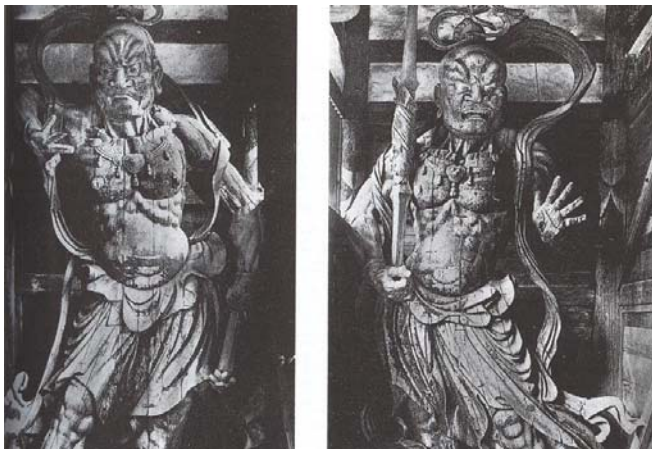



Fig. 1.21

I guardiani (Nio) del portale meridionale di Todaiji.
Unkei e kaikei

Fig.1.22

Miroku Bosatsu
Legno dorato
Kaikei

1.6 Il Periodo Muromaki (1336-1573 d.C.)

Politicamente questi eventi causano il crollo del periodo Kamakura e l'inizio di una nuova era conosciuta come Ashikaga dal nome della famiglia che governa il Giappone tra il 1336 e il 1573 o Muromaki dal nome della località in cui questa famiglia stabilisce il suo quartier generale.

Il dogma Zen raggiunge l'apogeo grazie all'incessante processo di predicazione dei monaci che, appoggiati dal potere dominante, diffondono la pratica della meditazione, l'autodisciplina della mente e la fede in sé stessi, rifiutando di fatto qualsiasi via convenzionale e graduale di avvicinamento alla verità e all'illuminazione.

L'essenza della disciplina Zen, che non attribuisce nessun valore alle scritture e alle icone, va ricercata nel raggiungimento del massimo risultato attraverso un impiego minimo di mezzi ed è su questo concetto che si basa la pittura monocroma ad inchiostro meglio conosciuta come Suiboku-ga[10] che si concretizza nel dipingere su carta o seta in un'unica fase, usando solo inchiostro nero ed un pennello appuntito. Nonostante spesso vengano aggiunti dei leggeri strati di colore, queste pitture si affidano unicamente ai colpi di pennello e campiture di inchiostro per esprimere le forme, le tonalità e le prospettive. Nel xv secolo, i maestri del Suiboku-ga sono tutti monaci zen impiegati all'interno dei templi in virtù delle loro capacità (pare però che alcuni di essi dipingano esclusivamente per se stessi e per gli amici). In ogni caso, le opere realizzate dai monaci per i propri siti di culto, non hanno la valenza di icone religiose nel senso tradizionale del termine, bensì fungono da supporto per la meditazione o

[10] Dipinto (ga) ad acqua (sui) e inchiostro (boku).

costituiscono una rappresentazione della “verità” compresa dagli artisti. Il gesto di dipingere è considerato una disciplina che contribuisce a raggiungere l’illuminazione.

1.7 La pittura monocroma

Lo sviluppo della pittura monocroma in Giappone può essere distribuito in quattro fasi. Durante il primo periodo, che copre un arco di tempo di centocinquanta anni, dalla seconda metà del XIII secolo alla fine del XV secolo, nell’era Kamakura, i soggetti della pittura ad inchiostro sono figurativi e rappresentano gli episodi della vita dello Shaka (Buddha storico) o i racconti storici e leggendari dei patriarchi zen. Ne è un esempio una pittura anonima dell’inizio del XIV secolo, che ritrae Daruma nell’atto di risalire il fiume Yangzi su due fragili giunche (fig. 1.23).

Fig. 1.23

Daruma che attraversa il fiume Yangzi

Spesso i ritratti di questi personaggi contrastano stilisticamente dalle figurazioni zen e buddiste tradizionali, vivacemente colorate e talvolta decorate in oro. Alcuni pittori dell’inizio del XIV secolo , dopo essere stati educati agli stili tradizionali della pittura buddista, affrontano il nuovo genere monocromo in periodi avanzati della loro carriera.

Uno dei pittori più fecondi che adottano entrambi gli stili, è senza dubbio Kichizan Mincho (1352-1431), il quale esercita la sua attività a Kyoto nel tempio Tofukuji[11]. Egli realizza diverse pitture di

[11] Mincho svolge la modesta funzione di “densu”, ossia incaricato della manutenzione degli strumenti liturgici, mansione che gli varrà il nome con cui è popolarmente riconosciuto ovvero Cho Densu.

grandi dimensioni, dai vivaci colori, ma su tutti è rilevante un ritratto di Daido Ichii (1292-1370), sua guida religiosa nel tempio Tofukuji .

Si tratta di un'opera interamente realizzata ad inchiostro, con la quale egli, attraverso pennellate molto morbide, ritrae il suo caro maestro non nel consueto atteggiamento formale del Chinso[12], bensì seduto su una roccia, nell'atto di impartire nozioni. Il suo carisma spirituale è tale che persino un cerbiatto e un'oca sembrano prestare attenzione estatica alla sua predica (fig. 1.24).L'abilità di Mincho, di alternare la pittura policroma e monocroma, viene ereditata da Sekkyakushi, famoso per la sua opera ad inchiostro datata 1418, in cui è raffigurato Monju, il maestro zen della saggezza, che tiene in mano un rotolo delle scritture, suo attributo tradizionale (fig. 1.25). Il terzo artista che opera nell'ambito del tempio di Tofukuji è Risai, autore di un dittico sotto forma di emaki, in cui sono ritratti tre popolari eccentrici zen: Kanzan, Jittoku e il loro maestro Bukan. (fig. 1.26). La pittura presenta evidenti affinità stilistiche con il ritratto di Daido Ichii eseguito da Mincho, riconoscibili nelle rocce spigolose e cubiche e nel netto contrasto del cupo inchiostro nero sullo sfondo bianco non dipinto. Mincho, Sekkyakushi e Reisai, pur avendo alternato le

Fig. 1.24

Ritratto del Maestro Daido Ichii Inchiostro su carta

Fig. 1.25

Ritratto del Mestro Daido Ichii Inchiostro su carta

[12] Un Chinso mostra solitamente il maestro assiso su una sedia in stile cinese dallo schienale alto, che reca in mano uno dei tanti strumenti zen.

icone tradizionali con quelle zen, difficilmente hanno raggiunto una profonda comprensione del buddismo zen, e verosimilmente i loro soggetti sono stati realizzati sotto la stretta supervisione di monaci esperti.

Fig. 1.26

Bukan, Kanzan e jottoku

Assai diverso è il discorso per una scuola artistica a loro contemporanea, formata da monaci molto colti che mantengono stretti contatti con i maestri cinesi, acquisendo così una conoscenza superiore delle dottrine e dei principi della pittura ad inchiostro. Di questo gruppo fanno parte i pittori Kao e Bompo. Il primo è autore di un'opera grafica su carta raffigurante un eremita di montagna, Kensu, il quale vive in perfetta armonia con la natura, mostrando grande gioia per la sua condizione(fig. 1.27).

Fig. 1.27

L'eremita Kensu

Gykuen Bompo esalta ed eleva la calligrafia, la pittura e la poesia come discipline dotate del medesimo potere espressivo. Egli è specializzato nella raffigurazione delle orchidee, le quali rappresentano le virtù dell'uomo istruito, ovvero nobiltà, modestia e purezza(fig. 1.28).

All'inizio, la pittura cromatica riserva maggiore attenzione alla figura umana, generalmente collocata nel vuoto, e anche qualora la trovassimo inserita in scenari

Fig. 1.28

Orchidea Gyokuen Bompo

paesistici, l’interesse dell’osservatore ricade sull’aspetto e sul comportamento dei personaggi zen. In un secondo tempo, si assiste ad una maggiore caratterizzazione dell’ambiente naturale. Il drastico abbandono di questa tendenza è dimostrato da una famosa pittura intitolata “Hyonen zu (Pesce gatto e zucca), realizzata nel 1415 dal monaco Josetsu. Essa illustra il tipico apologo zen “come catturare un pesce gatto con una zucca dal collo sottile” ed è un esempio di come Josetsu interpreta il rapporto tra l’uomo e la natura in modo decisamente più naturalistico rispetto alle precedenti pitture zen (fig. 1.29). L’opera segna una svolta nella storia della pittura ad inchiostro giapponese in quanto il paesaggio ne diventa un soggetto costante, con le sue asimmetrie della composizione e netto contrasto tra aree piene ed aree vuote.

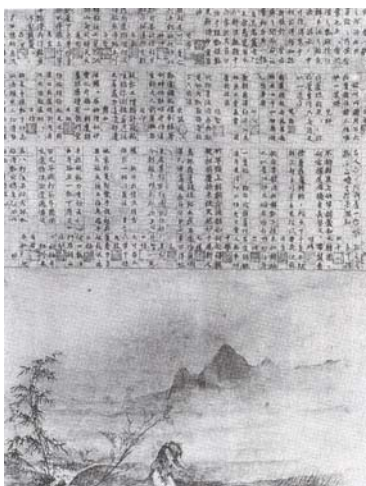



Fig. 1.29

Il pesce gatto e la zucca

E’ l’inizio della seconda fase, nella prima metà del XV secolo, incentrata sulle opere del monaco Shubun, a cui è strettamente connessa l’evoluzione della pittura di paesaggio. Il suo itinerario artistico si svolge in stretto parallelo con quello di Josetsu, dal quale attinge paesaggi romantici ed idealizzati. Le sue opere si presentano sotto forma di Shigajiku, letteralmente “rotoli di poesia e pittura”. Si tratta di rotoli verticali con il paesaggio dipinto in basso e un certo numero di poesie scritte nella parte alta (fig. 1.30).

Se Shubun conferisce nuova dignità al paesaggio, nella seconda metà del XV secolo, Sesshu libera l’arte della pittura ad inchiostro dal giogo delle restrizioni dei monasteri zen e la innalza ad un più alto livello. Dotato

di una grande visione delle cose e di innato dinamismo, egli realizza opere che non sono subordinate a nulla e non esprimono intenti filosofici. I suoi paesaggi autunnali ed invernali sono caratterizzati da un'equilibrata composizione architettonica, resa dalla solidità delle masse e dall'interazione di linee diagonali e verticali nonché dalla forza dei contorni (fig. 1.31 e 1.32).

Fig. 1.30

La campana di un monaco erudito in un boschetto di bambù

La stessa solida impostazione architettonica domina anche nello stile a "inchiostro spruzzato" consistente nel creare un effetto morbido e leggermente confuso, tipico di un paesaggio colto sull'attimo in mezzo alla nebbia, mediante l'applicazione di un inchiostro scuro su uno più chiaro ancora umido (fig. 1.33). L'abilità di Sesshu sembra illimitata e a ragione egli può essere considerato come un artista innovatore che firma le sue opere e vi appone audacemente il suo sigillo. In questo senso si configura come il primo pittore giapponese che si libera della dipendenza dalla religione acquisendo la consapevolezza di autore indipendente.

Fig. 1.31

Paesaggio in Autunno

Fig. 1.32

Paesaggio in Inverno

Quando nel XIV secolo tramonta il potere degli Ashikaga, con esso svanisce anche il prestigio della capitale come centro culturale del

Giappone. Infatti, alla morte di Sesshu, l'arte della pittura ad inchiostro si diffonde nelle province settentrionali e meridionali, portando alla fondazione di scuole con caratteristiche locali.

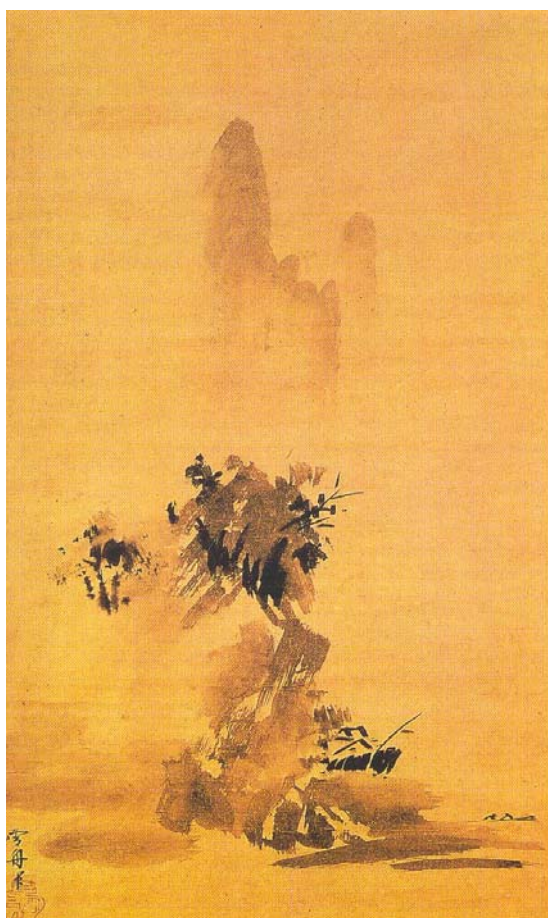



Fig. 1.33

Paesaggio a inchiostro spruzzato

1.8 La scuola Kano

L'ultimo pittore ufficiale ingaggiato da uno shogun Ashikaga è Kano Masanobu (1434-1530), fondatore dell'omonima scuola Kano, la quale godrà di un successo e di una longevità senza precedenti, durando senza interruzioni per oltre quattrocento anni.

Il bagaglio culturale di Masanobu, originario di una provincia orientale, è ben diverso da quello dei suoi predecessori del tempio Shokokuji. Infatti egli non ha una grande istruzione zen, essendosi educato alla pittura di icone e ritratti buddisti tradizionali con la tecnica policroma. Assieme al figlio Kano Motonobu (1476-1559), realizza dipinti di grandi dimensioni , come porte scorrevoli e paraventi pieghevoli, più adatti alla decorazione dei palazzi ma anche tradizionali rotoli da appendere, realizzati per il più intimi ambienti delle sale da tè.

La scuola Kano predilige soggetti naturali come paesaggi, uccelli e fiori e con energiche pennellate, questi artisti creano immagini chiare e dirette, molto lontane dalle vedute fosche e oniriche dei pittori zen. La tendenza verso il monumentale si accentua sempre di più sino a raggiungere l'apice nel periodo chiamato Momoyama[13], durante il quale si gettano le basi di quella che si può considerare come l'era in cui il Giappone si apre al mondo occidentale ossia il Periodo Edo o Tokugawa.

[13] Deriva da momo=pesco e yama=collina – collina del pesco. Il nome deriva dal sobborgo a sud di Kyoto dove sorgeva il castello di Fusimi di Toyotami Hideyoshi, demolito nel 1622 e i cui terreni vengono successivamente trasformati in una piantagione di peschi.

1.9 Il Periodo Momoyama (1573-1615 d.C.)

L'importanza del periodo Momoyama può essere analizzata sotto diversi punti di vista. Politicamente esso è caratterizzato da una situazione alquanto instabile in quanto il potere in soli quarant'anni[14] viene gestito da diversi clan sino all'instaurazione del governo Tokugawa. A dispetto dell'incertezza politica, i capi militari promuovono uno stile artistico estremamente energico e opulento facendo largo sfoggio di oro in architettura come nell'arredamento, nella pittura e nell'abbigliamento.

Questo è solo uno degli aspetti della dimensione artistica, quello dichiaratamente al servizio dei potenti baroni militari a cui si deve la costruzione dei castelli (fig. 1.34). Un'altra scuola si mantiene invece fedele alla declinante corte imperiale promovendo un vivace revival in cui si rispecchiano tutti gli ideali della pittura di genere Yamato-e. Questa scuola, in seguito definita Rimpa, costituirà, nella prima fase del periodo Edo, un eccezionale tentativo di far rivivere l'antica estetica giapponese e vanterà tra i suoi promotori le figure di due geni artistici come Hon-ami Koetsu e Sotatsu. Essi vivono nei tumultuosi anni del periodo Momoyama, ma tuttavia la loro estetica risulta appena influenzata dalle

Fig. 1.34
Il castello di Himeji nella Prefettura di Hyogho

[14] Dal 1573 al 1615. Questa collocazione è alquanto inprecisa in quanto, da un punto di vista artistico, il periodo può essere esteso dalla metà del XVI alla metà del XVII sec.

richieste dei baroni feudali, in quanto si mantengono fedeli alle declinanti fortune della corte imperiale e alle tradizioni dell'antico Giappone.

1.10 La Scuola Rimpa: la rinascita delle tradizioni nazionali

La scuola Rimpa costituisce un eterogeneo gruppo di artisti che produce stupende opere pittoriche, calligrafiche, in ceramica e in lacca, godendo di un successo duraturo pari a quello della scuola Kano.

I citati Koetsu e Sotatsu, geni artistici della prima generazione Rimpa, realizzano le loro opere optando per piccoli formati ossia rotoli e shikishi. Questi ultimi sono dei fogli grandi 18x16 cm, riuniti in album e destinati all'uso personale nei quali rivivono, con colori e motivi estremamente vivaci, i temi della letteratura medioevale, vera fonte ispiratrice.

Hon-ami Koetsu, introdotto alla corte dell'imperatore da un suo grande amico, il ricco mercante Suminoka Soan[15], ha subito modo di dimostrare la sua straordinaria abilità grafica realizzando i testi della letteratura classica giapponese in scrittura kana (fig. 1.34 e 1.35). La sua abililità calligrafica in scrittura kana si avvale di una pennellata molto scorrevole dove il ritmico contrasto tra linee sottili e delicate e tratti forti e vigorosi, accresce nella fig. 1.36, la sensazione di movimento offerta dagli animali. La bellezza di queste opere nasce anche dalla collaborazione

[15] Suminoka Soan , uno dei tre uomini d'affari più ricchi della capitale, importa libri e farmaci dalla Cina ed è uno studioso di letteratura nazionale. Nel 1606 inizia la pubblicazione dei suoi classici giapponesi preferiti, tra cui il Genji monogatari , la Storia di Ise e vari drammi no.

Fig. 1.34

Capitolo 87 dalla Storia di Ise
Colore su carta
Sotatsu 1640

Figura 1.35

Fiori e alberi delle quattro stagioni.
Oro, argento e inchiostro su carta.
Scrittura calligrafica di Koetsu e disegni di Sotatsu

Fig. 1.36

Particolare del rotolo del cervo.
Oro, argento e inchiostro su carta
Scrittura calligrafica di Koetsu e disegni di Sotatsu

dell'artista con l'amico Sotatsu, e il loro sodalizio artistico si manifesta chiaramente nei shikishi, tra cui un gruppo di trentasei fogli che originariamente era incollato su una coppia di paraventi a sei pannelli. L'apporto tecnico di Sotatsu a queste opere si concretizza nella pittura di fiori in oro e argento. Le sue immagini sono grandi e vigorose anche se costrette in uno spazio limitato.

Nonostante l’ingresso di Sotatsu nel circolo della corte imperiale sia avvenuto grazie all’amicizia con Koetsu, durante le loro fortunate collaborazioni egli svolge comunque soltanto un ruolo secondario e i suoi disegni su carta non vengono apprezzati tanto per la sua maestria, quanto come sfondo della raffinata calligrafia di Koetsu. Ben presto la sua carriera si slega da quella dell’amico nel momento in cui abbandona la modesta professione di artigiano commerciale per diventare un pittore professionista, presto riconosciuto come artista di grande talento soprattutto nel periodo Edo.

1.11 Il Periodo Edo (1615-1867 d.C.)

Durante i periodi Muromaki e Momoyama, si gettano le basi di quella che può essere considerata come l'era in cui il Giappone si apre al mondo occidentale, ossia il Periodo Edo o Tokugawa. Ed è proprio durante il periodo Edo, dal 1615 al 1867, che il Giappone conosce una grande svolta nella sua storia: cessano infatti le guerre tra i piccoli signori locali, i Daimyo, veri e propri generali militari a capo dei Samurai, che sin dalla fine del periodo Heian (794-1185) hanno formato un'aristocrazia militare e diviso il paese in piccoli regni. Questo periodo feudale ha fine quando il condottiero Tokugawa Eiyasu sconfigge definitivamente i suoi nemici nella battaglia di Sekigahara (1600) e riconquista l'intero potere feudale riunendo il paese sotto un unico dominio. Egli diventa ufficialmente Shogun nel 1603 ed elegge Edo (l'odierna Tokyo) come capitale del paese, accentrando in essa tutti i poteri.

Durante il suo Bakufu (governo), Tokugawa istituisce un sistema di leggi e obblighi morali molto severi che controllano attività e comportamenti (anche in materia di matrimonio) dei Samurai, della corte imperiale e dell'Imperatore stesso che diventa solo un simbolo. Lo shogun Tokugawa impone inoltre ai generali sconfitti, ora divenuti suoi vassalli, un sistema di residenze alternate, le cosiddette Sankikotai, accentrate intorno alla città di Edo, obbligandoli a trasferire le famiglie e le servitù in segno di obbedienza, ottenendo così un più facile controllo su di essi. Il Sankikotai provoca uno sviluppo improvviso della città di Edo, una straordinaria crescita dell'economia nazionale attraverso il forte impulso dato al commercio interno, nonché la nascita della nuova classe sociale, i Chonin,

ovvero i mercanti, che ben presto si dimostrano come il principale ingranaggio dell'economia Tokugawa.

La decisione politica ed economica dello Shogun di chiudere al mondo le porte del Giappone, assume in realtà anche dei connotati di tipo anticristiano. Infatti con il pretesto di troncare le attività pubbliche dei missionari, viene abolito il fiorente commercio con Portoghesi e Spagnoli e interdetti i viaggi dei Giapponesi all'estero. Gli scambi commerciali vengono ristretti solo ai Cinesi e Olandesi; il porto di Nagasaki, nell'isola di Kyushu, rimane l'unica finestra sul mondo, una piccola apertura attraverso la quale l'universo dell'arte giapponese riuscirà nel XVIII secolo ad apprendere le teorie e le pratiche occidentali.

La politica conservatrice ed accentratrice di Tokugawa, di fatto dà il via ad un lungo periodo di pace che durerà sino al 1867, quando gli Inglesi busseranno ai porti del paese e li riapriranno al mondo esterno, ponendo così fine al periodo Edo ed inaugurando l'era del Giappone moderno.

Con queste premesse, la società giapponese si trasforma da società contadina a società urbana e grazie al commercio nasce la borghesia. A questo punto i contadini scoprono il benessere economico e contemporaneamente si verifica un cambiamento di tipo culturale che si manifesta in una maggiore istruzione[16] e soprattutto nel divertimento. Anche l'arte risente di questi cambiamenti. Come si accennava poc'anzi, nella sua prima fase corrispondente al XVII secolo, il periodo Edo è segnato da stili ancora profondamente legati alla dimensione spirituale dell'epoca Momoyama, la quale continua a fiorire sotto la guida di due

[16] Si sviluppano le scuole chiamate Terakoya ovvero un sistema di istruzione per le classi povere che ha vita nei templi e fornisce nozioni elementari ai ceti più poveri mentre le classi più ricche possono permettersi dei precettori oppure frequentare corsi presso maestri importanti.

grandi maestri della famiglia Kano[17], ma anche attraverso la tradizione dello Yamato-e e delle scuole Tosa e Sumiyoshi, caratterizzate dalle tematiche naturalistiche delle Meisho-e e delle Shiki-e, entrambe efficaci esempi di pittura di genere.

La prima parte del periodo Edo, sente enormemente l'influenza della scuola Rimpa di Koetsu e Sotatsu, che come si è visto si distingue per un'alta qualità decorativa e per opere pittoriche, calligrafiche e in lacca di piccolo formato. La pittura di genere del periodo Momoyama, la Yamato-e e la tradizione Rimpa, preparano il terreno per la produzione artistica che si sviluppa nella seconda fase dell'epoca Edo, ossia la pittura Nanga e le immagini del mondo fluttuante, meglio conosciuto come Ukiyo-e.

Questo termine, nel Giappone medievale, rappresenta un'espressione buddista negativa, il cui significato "mondo di dolore" viene trasformato in "mondo transitorio, e infido"[18]. Per la civiltà giapponese del XVII secolo, questo termine perde il significato di passeggero mondo delle illusioni ed arriva ad esprimere un forte edonismo e un nuovo mondo del piacere tutto da scoprire, ovvero l'universo delle donne facili, i piaceri della carne e la vita sregolata che trascorre nei neonati quartieri di piacere[19]. Questa nuova dimensione è chiaramente sintetizzata nelle parole di Asi Ryoi nel suo "Racconti del mondo fluttuante" del 1661:

[17] Trattasi di Tan-yu e Sansetsu.
[18] La vita sulla Terra (yo) sarebbe noiosa (uki) e transitoria, in contrasto con l'eterna vita promessa dal Buddha per il futuro.
[19] L'Ukiyo-e diventa un invito a godersi il più possibile l'effimera vita, immergendosi e facendosi trasportare dalla sua fluttuante corrente.

Vivere soltanto per l'attimo presente, rivolgere tutta la nostra attenzione ai capricci della luna, alla neve, al ciliegio in fiore, alle foglie del nespolo, cantare, bere vino, provar piacere nel solo ondeggiare, ondeggiare senza curarci neanche un po' della miseria che ci guarda in faccia, rifiutando di lasciarci scoraggiare, essere come una zucca che galleggia sulla corrente del fiume: questo è ciò che noi chiamiamo il fluttuante mondo.

L'Ukiyo-e costituisce il superamento di una crisi spirituale, nel senso che la classe borghese dei mercanti, sempre più ricca, abbandona i valori spirituali e sposta gli interessi umani dalla dimensione trascendentale a quella terrena, dall'ansia di felicità sovrumane al benessere terreno. Esso si concretizza nella riscoperta della vita; l'uomo non è più una piccola creatura senza pretesa, perduto nel grande mare delle cose, bensì diventa il protagonista della scena e della vita, soggetto dinamico e attivo.

La nuova dimensione culturale dell'Ukiyo-e considera la vita e l'arte in tutte le sue espressioni, dal teatro alla poesia, dalla letteratura alla pittura e alla xilografia e la interpreta come qualcosa che trapassa.

Intorno alla prima metà del XVII secolo, il nuovo assetto urbano si arricchisce dei quartieri di piacere, vere e proprie città nelle città, all'interno delle quali la nuova borghesia di mercanti può dare libero sfogo ai propri vizi nei bagni pubblici, nei bordelli, nelle case da tè o nei teatri Kabuki.[20]Sono proprio i quartieri di piacere e il teatro Kabuki che

[20] Forma di teatro popolare che nasce dalla fusione di danza, musica, religione e teatro di prosa. Esso deriva dall'antico dramma NO e viene introdotto a Kyoto all'inizio del XVII da un'attrice di nome Okuni. Questa forma di intrattenimento riesce, per venticinque anni, ad entusiasmare il pubblico che si raduna in un palcoscenico permanente vicino al Santuario di Kitano, a nord ovest della capitale. Ben presto l'attività di Okuni finisce per non limitarsi più alla sola forma teatrale, bensì dilaga in una fiorente attività di prostituzione molto più remunerativa, suscitando così la censura del governo. Le attrici vendono messe

forniscono ispirazione per la Choninbunka[21], la letteratura popolare. Essa produce romanzi e storie d'amore impossibili dove i protagonisti sono prostitute e geishe. A questi romanzi si affiancano le numerose guide ai quartieri, i manuali sessuali e gli opuscoli teatrali, veri e propri volantini o rilegature di testi e xilografie in bianco e nero.

Le arti figurative che celebrano le cortigiane tendono ad essere più universali della letteratura. E' molto importante sottolineare che mentre l'arte occidentale vanta vere e proprie scuole specializzate nella ritrattistica femminile e nella rappresentazione del nudo, in Giappone la tematica erotica non si è mai sviluppata come una forma d'arte a sé; la bellezza femminile viene espressa concentrando l'attenzione sui lineamenti del viso, sulle acconciature e sull'abbigliamento[22]. Le prime pitture Ukiyo-e dei quartieri di piacere (fig. 1.37) le possiamo trovare sui paraventi del XVI e XVII secolo e rappresentano in un primo tempo le figure di cortigiane ritratte da sole (fig. 1.38). Questi pannelli costituiscono un'anticipazione della successiva moda di ritrarre singole bellezze femminili su fondo neutro di un rotolo da appendere (fig. 1.39). Esse sono le cosiddette bellezze Kambun che occasionalmente comprendono attori maschili del teatro Kabuki (fig. 1.40).

Fig. 1.37

Quartiere di piacere di Kyoto

Fig. 1.38

Cortigiana con cane

al bando e i ruoli femminili affidati dapprima a giovani attori maschi successivamente rimpiazzati da uomini più anziani. Questa formula è quella che vige nel teatro Kabuki moderno.

[21] Nasce un genere di romanzo gaio e leggero chiamato Ukiyo-Zoshi ovvero Opuscoli del Mondo Fluttuante di cui Saikaku è il massimo autore.

[22] La resa degli elaborati kimono è già di per sé un'opera d'arte.

Fig. 1.39

Bellezza
Kambum

Fig. 1.40

Ritratto dell'attore Ukon
Genzaemon
Colore su carta

In un secondo tempo si sviluppa il gusto per i ritratti in cui le cortigiane non sono più sole, bensì accompagnate dai loro amanti (fig.1.41). Generalmente queste immagini coniugano gli scenari tipici della pittura classica con le nuove tendenze dell'Ukiyo-e dove i corteggiatori vengono rappresentati con gli antichi abiti di corte, mentre la ragazza rappresenta l'eroina del

Fig. 1.41

Cortigiana e corteggiatore
Scuola Tosa
Colore e oro su carta

mondo nuovo del XVII secolo, la donna moderna inserita però in uno scenario del IX secolo, nel più puro stile tradizionale Tosa. Alla tradizionale forma pittorica dei paraventi e dei rotoli, si affianca ben presto un nuovo genere ovvero i “cartoncini con poesia” (shikishi), fogli quadrati di carta decorata di 10 cm di lato sui quali i versi di alcuni poeti fanno da cornice alle figure femminili (fig. 1.42). Questi cartoncini talvolta vengono conservati sciolti in scatole di lacca oppure incollati su album o paraventi.

Fig. 1.42

La cortigiana Kindyu allo specchio Shikishi con sfondo di mica

Gli Shikishi costituiscono delle vere e proprie miniature su carta morbida e spessa il cui formato verrà adottato più tardi (1760/70) da Harunobu per la realizzazione delle sue delicate incisioni Ukiyo-e (figg. 1.43e 1.44). Appare chiaro da queste immagini che, sebbene la stampa a colori debba ancora fiorire, lo stile dell’Ukiyo-e del XVII ha ben poco di primitivo; i maestri di questa scuola hanno l’estrema consapevolezza di lavorare sulla base di dieci secoli di pittura giapponese estremamente valida sotto il profilo della linea quanto del colore. Il grande sforzo di questi artisti, posti di fronte al nuovo mondo dei piaceri che fluttua intorno a loro, è quello di staccarsi definitivamente dalla tradizione formale ormai troppo opprimente.

Nel momento in cui questo primo ostacolo viene superato, essi diventano i padroni indiscussi di un nuovo potere, ossia la libertà di rappresentare un mondo nuovo, pieno di energia, usando il meglio delle

antiche tecniche della rappresentazione. In questo senso, quale disciplina, se non l'incisione con matrice di legno si rivela il mezzo più adatto alle loro esigenze. E' importante sottolineare che sebbene la stampa con matrice di legno sia conosciuta e usata dall'VIII secolo come metodo economico per riprodurre, pubblicare e illustrare antichi testi buddisti e cinesi, all'inizio del periodo Edo, questa disciplina riceve degli input particolari per cui è destinata in breve tempo a mettere in secondo piano la pittura da cui ha avuto origine nonché a diventare il maggior contributo del Giappone alla rappresentazione della bellezza.

Fig. 1.43

Ragazza in pellegrinaggio notturno
Harunobu 1760

Intorno al 1660-70 infatti, gli artisti e gli incisori impegnati a realizzare le pitture della Scuola Tosa commissionate da ricchi intenditori e raffiguranti cortigiane e corteggiatori, decidono di allargare le loro produzioni, illustrando con la stampa, i libri del romanzo popolare. La pittura ben presto si rivela inadeguata a soddisfare le nuove e crescenti richieste di un pubblico sempre più esigente mentre la stampa, replicando le immagini molte volte, attraverso l'uso della carta e dei colori economici, riduce sensibilmente i costi rispetto ad un trattamento visuale del soggetto in un dipinto o in una illustrazione.

Fig. 1.44

Cortigiana col suo seguito
Harunobu 1760

La xilografia Ukiyo-e può essere a ragione considerata come un antenato dell’arte popolare in termini di pubblico e di argomento e la ragione di questa nuova valenza è da ricercare proprio nella sua economicità. In effetti quasi tutti i compratori di stampe appartengono alla classe media borghese la quale costituisce il tessuto culturale urbano ricco, molto somigliante a quello del Giappone moderno. Come già detto il commercio fiorisce insieme al teatro, la prostituzione ed altri servizi, tra cui anche il settore della ristorazione. Per merito di una maggiore istruzione, le pubblicazioni costituiscono un affare estremamente proficuo che alimenta un’accanita concorrenza tra i vari editori nell’aggiudicarsi le migliori commissioni.

La storia dell’arte giapponese indica Hishikawa Moronobu, pittore e disegnatore di stampe, attivo dal 1680 al 1690, come il promotore di questa nuova tendenza artistica, il primo che illustra, attraverso libri stampati, la vita della gente comune. A lui viene anche attribuita l’invenzione delle immagini a fogli staccati meglio conosciute come stampe Ukiyo-e, una produzione colossale (tra libri, illustrazioni e stampe singole, si contano più di 2000 opere) che di fatto libera l’incisione lignea dal giogo della letteratura.

La maggior parte delle sue stampe non è colorata. Sono le cosiddette Sumizuri-e ossia “Immagini in bianco e nero” dove gli efficaci contorni ad inchiostro nero intenso, risaltano nettamente e con forza sul bianco della carta (fig. 1.45). Successivamente, in considerazione di una semplice maggiore esigenza del colore da parte del pubblico, queste xilografie vengono leggermente colorate a mano. Questa tendenza conosce

un'importante evoluzione nel periodo successivo a Monorobu, quando tra gli incisori nasce una specializzazione delle tematiche.

Così la Scuola Kaigetsudo si specializza nella raffigurazione delle prostitute mentre la Scuola Torii nei ritratti poster degli attori Kabuki che costituiscono i cartelloni pubblicitari degli spettacoli teatrali. I più importanti artisti di questa Scuola sono identificabili nelle figure carismatiche del suo fondatore, Kiyonobu (1664-1729) e Kiyomasu (1694-1716).

Fig. 1.45

Amanti in un giardino
Sumizuri-e
Hishikawa moronobu

Quest'ultimo, in virtù della nuova esigenza del colore, esprime tutta la sua maestria nelle Tan-e ossia "Stampe colorate in arancio e verde" (fig. 1.46) con aggiunta talvolta di giallo e lilla.[23] Al genere Tan-e si affiancano le Urushi-e ossia le "Stampe colorate in lacca" nelle quali l'inchiostro nero viene mescolato con colla animale al fine

Fig. 1.46

Cortigiana con l'amante
Tan-e

[23] Questo genere di coloritura è comune nei romanzi illustrati chiamati "Tanroku-bon" (Libri verde-arancio). La scelta di questi due colori risale ad una antica tecnica usata in pittura, scultura e architettura. I colori sono minerali ed instabili; l'arancione (minio) col passare del tempo si trasforma in un debole nero-azzurro mentre il verde scurisce e corrode la carta.

di assumere una particolare lucentezza tipica della lacca.[24]

Comunque, senza nulla togliere al valore artistico dei citati Kiyonobu e Kiyomasu, l'incisore che spicca fra tutti nell'ambito della Scuola Torii, è senza dubbio Okumura Masanobu (1686-1764), il quale, abbandonate quasi subito le opere dichiaratamente fedeli allo stile tradizionale, si cimenta in un genere meno robusto, più fragile e delicato. Le linee sono molto più sottili e meno enfatiche rispetto a quelle della Scuola Torii e saranno ben presto oggetto di imitazione da parte delle successive generazioni di imitatori così come le importanti innovazioni xilografiche di tipo cromatico introdotte dall'artista. Mi riferisco in particolare alle cosiddette Beni-e ossia "Stampe (colorate a mano) in rosso porpora" (fig. 1.47) che intorno agli anni 40 del XVIII passano di moda e vengono sostituite dalle Benizuri-e, "Pitture (stampate) in rosso porpora". In questo nuovo genere, le tonalità dominanti ossia il rosso, il verde e il giallo non vengono più applicate a mano, bensì stampate con uso di matrici (fig. 1.48).

Questa rivoluzionaria tecnica spiana così la strada all'uso delle matrici lignee per la realizzazione delle stampe policrome Nishiki-e o "Stampe broccato" che fanno il loro ingresso nella dimensione delle xilografia intorno al 1765, a distanza di un secolo dalle prime Immagini di Edo, ben lontane dalla maturità artistica. In effetti, la Nishiki-e costituisce un traguardo molto importante, una sorta di consacrazione per gli incisori, i quali, dopo aver lavorato per lungo tempo nell'ambito della stampa

---

[24] Questo accorgimento, unitamente alla grande ampiezza delle pennellate e delle figure degli attori Kabuki rappresentati, nasce dall'esigenza di far notare i cartelloni teatrali anche da lontano per attirare il pubblico agli spettacoli.

monocroma colorata a mano, rimangono colpiti dalla spettacolarità e dalle possibilità realizzative offerte dal nuovo genere.

Oltre a costituire il raggiungimento di una traguardo puramente stilistico basato su un'inesauribile attività di sperimentazione, la stampa policroma si configura come il risultato di alcune casuali componenti storiche. La clientela diventa sempre più folta ed esigente sotto il profilo estetico per cui gli artisti, forti di una secolare sperimentazione e dell'acquisizione di metodi di stampa più veloci, riescono ad adeguare le loro produzioni all'espansione del mercato artistico. Inoltre lo sviluppo della xilografia è direttamente condizionato da una vivace competizione che nasce tra incisori e mecenati riguardo alla realizzazione di calendari particolari, oggetti domestici a cui la tradizione e la cultura giapponese attribuiscono da sempre grande importanza e che vengono insigniti di una maggiore rilevanza in un'epoca, quella Edo, in cui il paese è particolarmente fedele ad un complesso sistema lunare. Le stampe per i calendari, che gli intenditori di Edo si scambiano regolarmente, permettono agli artisti di realizzare le prime stampe autenticamente policrome che conoscono subito un grandissimo successo.

Fig. 1.47

Interno di un teatro
Beni-e di Masanobu

La tecnica Nishiki-e dunque consiste nel realizzare stampe in cui anche le campiture cromatiche, al pari dei contorni del disegno, si

ottengono partendo da corrispondenti e precisi cliché scolpiti nel legno ed inchiostrati secondo le tecniche che si esamineranno in seguito, e non più realizzate a mano sulle stampe in bianco e nero come succedeva per le Beni-e o i Tan-e.

Fig. 1.48

Donna che esce dal bagno
Benizuri-e di Masanobu

CAPITOLO II

CHI E' LIGUSTRO

2.1 Le origini di Giovanni Berio…

L'affascinante storia artistica di Giovanni Berio in arte Ligustro, nato a Imperia nel 1924, sposato, tre figli, inizia negli anni Settanta, precisamente nel 1972, quando, colpito da infarto, é costretto ad abbandonare la sua amatissima professione di perito chimico nel campo dell'industria olearia.

Durante la convalescenza gli viene consigliata un'attività meno stressante e così inizia a dedicarsi alla pittura ad acquarello e pastelli. La scoperta dell'arte costituisce per lui una sorta di deterrente per affrontare e superare una condizione psicologica negativa, un periodo critico di forte angoscia e solitudine sul quale gravano non solo le sue condizioni di salute ma anche la perdita di alcune persone a lui care tra le quali la moglie.

E sono proprio la malattia, la depressione, la convalescenza e la guarigione, che portano ad un cambiamento radicale nell'esistenza di Giovanni Berio. Gli si chiede quando e perché ha deciso di ribattezzarsi Ligustro e lui risponde: *"Agli inizi degli anni settanta, io ero solo il Giovanni Berio combattivo, forte, schietto, aggressivo e rude come la mia terra. Solo attraverso la sofferenza della malattia e il sollievo della*

guarigione, ho potuto ritrovare l'ormai dimenticata sensazione dell'infanzia e il senso della rinascita. Ricordo di essere rimasto colpito da una breve poesia di Natsume Soseki che così recita: **" Poter rinascere piccolo, pari ad una violetta".** *Questo è stato lo spunto per ricominciare a vivere in modo diverso, ossia attraverso un approccio più immediato con la natura. L'esempio della violetta era molto calzante ma allora io non avevo molta conoscenza della flora, se non per quelle cose a tutti note, per cui non riuscivo a trovare un fiore o una pianta che potesse avere attinenza con il mio essere. Ancora prima avevo pensato ad un qualcosa di molto generico come Ligusto (Ligure), ma questo pseudonimo mi sembrava troppo ovvio e scontato. Inconsciamente optai per Ligustro, un arbusto della famiglia delle oleacee, le cui foglie appuntite potevano rispecchiare quella che era stata la mia natura sino alla malattia. Tuttavia, mi sembrò più adatto il Ligustrum Japonicum, le cui foglie più morbide e tondeggianti avrebbero meglio rappresentato il nuovo Giovanni Berio che stava ricominciando a vivere, più sereno, gentile e malleabile ma al tempo stesso ugualmente forte".* Questa diretta testimonianza toglie ogni dubbio su come lo pseudonimo Ligustro "*renda onomatopeicamente il nerbo severo della natura ligure, profondamente radicata nel carattere del nostro artista, anche in considerazione della forza di volontà e orgoglio con cui egli sia riuscito a penetrare in un mondo così lontano e misterioso come quello dell'arte giapponese".*[25] Infatti egli stesso aggiunge: "*Il fatto curioso è che consultando la Dott.ssa Jimbo Keiko, una gentilissima signora giapponese laureata in Storia dell'Arte e Filosofia all'università Gakashuin di Tokyo, la traduzione in ideogrammi giapponesi dello*

[25] NALDA MURA, *"Ligustro, delicato poeta con le stampe giapponesi"*, Gazzetta di Genova, 22 Luglio 1990

pseudonimo Ligustro, risultò essere Ri-cui o Ri-gu, cioè "padrone dei ferri". Per me, questa era l'ultima conferma che aspettavo, una specie di segno premonitore che completava la mia scelta definitiva verso un nuovo mondo che si apriva in una infinità di visioni".

2.2 Ligustro e i suoi nomi

Il nuovo mondo è ovviamente quello della xilografia giapponese il quale indubbiamente influenza Ligustro anche nella scelta di cambiare più volte nome (ne cambierà altri cinque ma chi scrive si riserva specifiche e più approfondite analisi nel prosieguo della trattazione). Infatti, secondo la tradizione giapponese, gli artisti di ogni genere e disciplina (ma non solo loro), sono soliti cambiare nome ogni qualvolta si cambi il proprio stile artistico, si affrontino nuove tematiche o si inizino nuove fasi del proprio percorso. In secondo luogo, un allievo meritevole, spesso riceve il nome dal proprio maestro e in questo caso entrambi modificano il proprio. Per il maestro, il cambiamento è dettato dall'esigenza di difendere l'autenticità delle proprie opere, seriamente minacciata da una sempre più diffusa e spietata attività di imitazione, esercitata spesso dagli stessi allievi di sua fiducia. Il "caso Hokusai" che principalmente influenza Ligustro nelle sue

scelte, risulta essere piuttosto particolare in quanto l'entità dei suoi cambiamenti di nome (trentasei sinora riconosciuti) è dovuta oltre ai diversi cambiamenti di stili e scuole, ai frequenti spostamenti di dimora (novantuno volte in ottantanove anni di vita!!), spesso dovuti a motivi di incolumità della propria persona (il maestro era continuamente perseguitato dai creditori per debiti contratti dal nipote).

Così come Hokusai, anche Ligustro conosce, seppur in maniera molto limitata, diverse fasi del proprio percorso artistico, scandite da specifici cambiamenti. In realtà, nel suo caso, parlare di fasi è piuttosto inappropriato e pertanto sarebbe più corretto fare riferimento ad una serie di "momenti salienti" nei quali si delineano gli obbiettivi principali della sua sperimentazione tecnica nel campo della xilografia.

Ed è proprio dal configurarsi di ciascuno di questi obbiettivi che nascono, tra l'altro in modo piuttosto ironico e divertente, i suoi pseudonimi che prontamente traduce, così come ha fatto per Ligustro, in ideogrammi e scolpisce successivamente su legno costruendo dei veri e propri sigilli-firma. Egli mi dice: *"Quando ho cominciato a realizzare le mie prime stampe policrome intorno al 1985, la mia tecnica di incisione dei legni era ancora piuttosto primitiva ma ero più che mai deciso a continuare a sperimentare, a "rosicchiare" i legni come un tarlo"*. Poi ridendo aggiunge: "*Da questa mia determinazione nasce lo pseudonimo " Shu-sei", Il tarlo… e chi più di me può essere considerato tale? Io sono un rosicchiatore!"*.

Da qui la cifra stilistica di Ligustro si evolve, interessando, come si vedrà in seguito, anche i metodi di stampa e soprattutto il colore, talmente importante da suggerirgli l'appellativo di "Kio Shoku", Pazzo del colore (Hokusai si faceva chiamare, tra gli altri, Gakyorojin Manji Hitsu, ossia Pazzo del disegno, in virtù della sue indiscutibili abilità di disegnatore e sensibilità del segno piuttosto che del colore).

La sua "pazzia" per la dimensione cromatica, è destinata a non esaurirsi e continua a suggerirgli opere di innegabile preziosità e bellezza le cui tematiche di fondo sono simbolicamente riassunte nei successivi sigilli-nome di "Cho-Raku", Incide la gioia, e "Ze-Ko", Ricercatore di arcobaleni.

2.3 Ligustro e il suo rapporto con il territorio

Costanza, curiosità estrema e voglia di sperimentare si delineano subito come i punti cardine della personalità di questo artista che oggi, alla veneranda età di ottant'anni, si presenta come un uomo molto solido e concreto, il cui aspetto ricorda quello di un saggio approdato dal Sol Levante e conquista con la sua dialettica molto spigliata i suoi interlocutori. Ligustro è da considerarsi come un figlio della sua terra, profondamente legato alle tradizioni marinaresche di Oneglia e Porto Maurizio ma anche rurali e contadine dell'immediato entroterra imperiese.

Alla luce di queste prime considerazioni, è facile capire come in lui si manifestino quasi subito una forte sensibilità e attrazione verso l'elemento territoriale che costituisce il pretesto per trattare le tematiche di tipo paesaggistico. Egli quindi si rivela subito un attento osservatore della realtà circostante e la sua sensibilità per la dimensione figurativa si esprime attraverso una inesauribile ricerca e sperimentazione segnica e cromatica libera da qualsiasi conoscenza teorica specifica.

Egli stesso, in occasione di uno dei nostri primi incontri nel suo laboratorio, nel mostrarmi alcuni dei suoi primi disegni ad inchiostro di china, dichiara: *"…Io a quel tempo non avevo nessuna conoscenza delle possibilità che la carta o altri supporti offrivano di fissare, con matite grasse, acquarelli, pastelli o chine, i soggetti che vedevo, per cui andavo a tentativi"*. *"Ciò che vedevo"* è la frase che più spesso ricorre nelle dichiarazioni di Ligustro, a testimonianza del suo forte interesse per il reale, sempre alimentato da un quotidiano atteggiamento di osservazione: *"Spesso di capitava di fermarmi davanti ai banchi delle pescherie del*

mercato Doria di Oneglia e sentivo immediatamente il bisogno di bloccare sulla carta le scene che si paravano davanti ai miei occhi". Nascono così i suoi primi "esercizi" realizzati su carta pergamena di fibra vegetale, a cui l'artista non attribuisce nessun titolo specifico, la cui velocità e spontaneità di esecuzione (*"volevo cogliere l'attimo fuggente"*), sono affidate all'uso del pennino e inchiostro al quale successivamente si affianca la canna giapponese.

Con questa tecnica egli realizza, tra il 1981 e il 1983, una ricca serie di vedute paesaggistiche del porto di Oneglia, della Galeazza (fig. 2.1 e 2.2), della Marina di Porto Maurizio piuttosto che della tranquilla Foce o del Prino (fig. 2.3). Il soggetto principale è costituito dai pescherecci, dalle navi mercantili e da altre imbarcazioni che egli coglie sul momento, spesso seduto su una bitta della banchina, sopra uno scoglio o più comodamente dalla finestra di casa sua. A volte egli spezza la monotonia monocromatica della china acquerellata, azzardando delle lumeggiature argento che conferiscono maggiore vibrazione alle composizioni, rendendole così più vive e più vere (fig. 2.4). A queste opere, che rivelano un innato seppur ancora inconsapevole linguaggio figurativo espressionista, Ligustro affianca un immediato interesse per la

Fig. 2.1

Imbarcazioni sulla banchina del porto di Oneglia
Inchiostro di china 1983

resa grafica che dimostra attraverso la serie di inchiostri formato cartolina (cm 6,5 x 12,5).

Fig. 2.2

Veduta di Porto Maurizio dalla Galeazza Inchiostro di china 1983

Fig. 2.3

Barche alla foce e Borgo Prino
Inchiostro di china 1983

Fig. 2.4

Il porto di Oneglia
Inchiostro di china acquarellata e canna giapponese 1983

Si tratta di vere e proprie nature morte quali ad esempio “Il pesce S, Pietro” di figura 2.5, la cui resa attenta e particolareggiata si allinea perfettamente con il linguaggio realista più puro di Courbet nella sua “Trota morta” fig. 2.6).

Fig. 2.5

Il pesce S. Pietro

Fig. 2.6

La trota morta
Courbet
Olio su tela 1872

Questo parallelismo potrebbe sembrare voluto ma in realtà Ligustro mi confessa che al tempo in cui muove i primi passi nella dimensione artistica egli ignori completamente qualsiasi elemento interpretativo di tipo impressionista, realista o espressionista. Lo stesso vale anche per la raffigurazione della “Conchiglia in fondo al mare” (fig. 2.7).

Fig. 2.7

Conchiglia in fondo al mare

Nel mostrarmi questa immagine, Ligustro mi confessa: *"Un giorno, mentre camminavo lungo la banchina del porto, ho notato questa conchiglia tra i banchi dei pescatori e subito la mia mente è ritornata ai tempi del liceo e ad una poesia di Giacomo Zanella*[26] *intitolata "Sopra una conchiglia fossile (nel mio studio)" che così recita:*

"Occulta nel fondo
d'un antro marino
del giovane mondo
vedesti il mattino;
vagavi co' nautili,
co' murici a schiera;
e l'uomo non era".[27]

Poco alla volta Ligustro si dimostra sempre più osservatore, coglie con maggior precisione il mondo che lo circonda, la forma delle cose, la naturale bellezza e la composizione di particolari situazioni che prima di iniziare il suo percorso artistico gli erano indifferenti. Inizia così a

---

[26] Questa ode, uscita di getto dalla fantasia del poeta tra l'8 e l'11 marzo 1864, viene pubblicata su espressa richiesta dello stesso, da Fedele Lampertico, suo amico,in occasione delle nozze di Luigi Luzzatti con Amelia Della Vida. Essa per consenso universale è riconosciuta come il capolavoro del poeta la cui affermazione letteraria è degna di apprezzamenti e riconoscimenti da parte del grande Alessandro Manzoni. Nasce a a Chiampo, in terra vicentina nel 1820 da famiglia di modesta agiatezza. Dopo gli anni giovanili del Ginnasio e degli studi letterari e di filosofia nel Seminario Vescovile di Vicenza dove viene consacrato sacerdote nel 1843, egli vive in mezzo ai fatti tumultuosi del 1848, ai quali partecipa attivamente con tutta la sua anima poetica tanto da essere perseguito per diversi anni dalle autorità di polizia come prete liberale e ribelle. Dopo sette lunghi anni di persecuzioni nei quali subisce persino l'interdizione all'insegnamento delle discipline umanistiche (consegue la Laurea in filosofia all'Università di Padova nel 1847), il regime austriaco conciliante dell'Arciduca Ferdinando Massimiliano annulla il provvedimento restrittivo a suo carico per cui egli ritorna ad insegnare dapprima nei Licei di Venezia e Vicenza e successivamente all'Università di Padova, dove nel 1872 viene sollevato dai colleghi alla dignità di Rettore Magnifico.
GIACOMO ZANELLA, "*Poesie*", Ed. Le Monnier Firenze, 1928.

[27] Il poeta immagina di vedere una conchiglia immersa nel mondo marino primordiale assieme ad altre creature acquatiche, milioni di anni prima della comparsa delle forme di vita sulla terra ferma, compresa quella umana.

realizzare le sue visioni naturalistiche fatte di soggetti e oggetti colti en plein air che lui decontestualizza dal luogo d'origine e reinserisce in ambienti altrettanto reali colti però in momenti diversi e immagazzinati nella sua memoria come un bagaglio culturale.

Nell'opera di figura 2.8, in cui sono rappresentati dei melograni in un canneto alla foce del torrente Prino, sia la vegetazione che i frutti possono costituire indifferentemente l'elemento en plein air o quello tratto dalla sua memoria visiva. La stessa cosa valga per le nature morte di vasi e porcellane, oggetti di sua proprietà magari ritratti nel salotto di casa intorno ai quali egli poi costruisce un'ambientazione diversa dal contesto domestico originale, che può essere ad esempio il recinto di un pollaio in una casa di campagna (fig. 2.9).

Fig. 2.8

Melograni alla foce del Prino
Inchiostro di china
6,5 x 12,5 cm

Fig. 2.9

Pollaio in campagna
Inchiostro di china
6,5 x 12,5 cm

Col tempo Ligustro avverte il bisogno di supportare la sua autodidattica sperimentazione delle tecniche con una conoscenza teorica delle correnti artistiche. Assecondando la sua naturale predisposizione verso lo studio del paesaggio, inizia ad analizzare l'interpretazione naturalistica del Realismo inglese di Turner e Constable per poi dedicarsi alla corrente pre-impressionista, all'Impressionismo, il Simbolismo e il Divisionismo, l'Espressionismo e l'Astrattismo. In particolare la corrente impressionista francese si rivela di fondamentale importanza in quanto costituisce un forte input per il suo prosieguo artistico. Da esso e dai successivi movimenti artistici della Francia di fine 800 e inizio 900, Ligustro matura da una parte quella che è la sua predisposizione naturale per il colore e dall'altra trae gli elementi su cui si baserà tutta la sua produzione artistica dedicata all'arte giapponese. In particolare Ligustro trae linfa vitale da quel fenomeno che si afferma nel panorama artistico di Parigi alla fine degli anni 70 del XIX secolo meglio conosciuto come Giapponismo.

2.4 Il Giapponismo

Il Giappone nel 1853 è costretto a rompere la cortina di ermetico isolamento voluta dal Bakufu Tokugawa, e da quel momento si offre agli occhi europei con una veste artistica non meno affascinante del Cipango di Marco Polo. Nel 1862 viene organizzata la prima presentazione ufficiosa di prodotti nipponici che ha come vetrina l'Esposizione di Londra, in occasione della quale l'oggettistica in ceramica, lacca e bambù ha grandissima e facilissima presa sugli architetti, i decoratori e gli artisti. L'eco del Giapponismo si estende anche in Francia, essenzialmente a Parigi, dove dilaga in una serie di esposizioni e iniziative. Importanti da ricordare sono la "Porte Chinoise" di Madame Soye, un piccolo negozio di oggettistica frequentato tra gli altri artisti anche da Manet e Degas.

Esso è il primo e non l'ultimo di una lunga serie di padiglioni di ambientazione nipponica tra i quali è doveroso citare un'intera fattoria fedelmente ricostruita nel 1867, che con una completa dotazione di oggetti d'uso quotidiano, arredi e decorazioni tradizionali, conquista letteralmente il pubblico. Il gusto per il Giapponismo non ha soltanto risvolti di valenza mondana, bensì estende i suoi riflessi verso un interesse più specificatamente artistico. Dal momento in cui l'essenzialità delle linee e delle forme giapponesi vince il confronto diretto con l'arte cinese, declassata e bollata come "barocca e decadente", il Giapponismo inizia il processo di sviluppo e di inserimento dei suoi canoni estetici nella fitta trama dell'arte occidentale che si completa verso la fine del XIX secolo.

Il processo di assorbimento si realizza attraverso una incessante attività di imitazione e copia delle stampe e dei disegni orientali, abbinata

ai vari tentativi di inserire gli elementi estetici propri della pittura e della xilografia nelle produzioni occidentali. Un esempio paradigmatico di questa tendenza è offerto dal "Ritratto di Emile Zola" di Manet (fig. 2.10), con il quale l'artista inserisce l'amico e sostenitore letterato in una ambientazione sì occidentale (si tratta molto probabilmente dello studio personale), ma ricca di richiami nipponici rappresentati dal paravento giallo a sinistra e dall'immagine giapponese sullo sfondo[28].

Fig. 2.10

Ritratto di E. Zola
Edouard Manet 1867-68
Olio su tela 93x72 cm
Parigi, Musée d'Orsay

La nuova tendenza di inserire gli elementi nipponici nelle scene attrae particolarmente anche Van Gogh il quale ne fornisce un saggio nel suo ritratto a "Père Tanguy" (fig. 2.11) del 1887. L'amico è ritratto in una posa statica a cui fanno da cornice una eloquente carrellata di immagini giapponesi identificabili in pitture di genere yamato-e o incisioni ukiyo-e[29] (fig. 2.12).

---

[28] Molto probabilmente si tratta di una stampa raffigurante un attore Kabuki sulla scena:
[29] Una di queste immagini è rappresentata dalla silhouette femminile visibile sul lato sinistro del dipinto, chiaramente identificabile nella "Cortigiana in abito da festa" di Keisai Eisen, che lo stesso Van Gogh ha copiato da un opuscolo divulgativo dell'epoca.

Fig. 2.11

Le pére Tanguy
Vincent Van Gogh 1887
Olio su tela 93x72 cm
Parigi Musée Rodin

L'arte giapponese dunque si inserisce nel tessuto artistico e culturale occidentale come suggeritrice di nuovi canoni di rappresentazione della realtà, interessando in egual modo sia la dimensione paesaggistica che il ritratto. Gli artisti dell'Ukiyo-e, hanno realizzato, nei quasi trecento anni di storia di questa cultura, opere la cui valenza artistica non solo è pari a quella delle contemporanee

europee, ma anzi, sono state determinanti per la formazione dell'arte moderna. Nella ritrattistica ad esempio, è abbastanza evidente quanto le figure di bijin (immagini di belle donne) di Kitagawa Utamaro e Hosoda Eishi (fig. 2.13 e 2.14) abbiano influenzato un artista come Toulouse-Lautrec, nei suoi manifesti sull'attrice Jane Avril (fig. 2.15) o ancora l'impostazione della stampa policroma di Utamaro intitolata "Amanti in barca" (fig. 2.16), che suggerisce a Toulouse Lautrec la litografia intitolata "Reine de Joie" (fig. 2.17). E' estremamente evidente anche la classica smorfia crucciata degli attori Kabuki di Sharaku (fig. 2.18) riconoscibile nel particolare di Aristide Bruant (fig. 2.19). Nell'ultimo quarto del XIX secolo, la rappresentazione del movimento nei vari atteggiamenti umani, prende nuovi spunti dalle xilografie giapponesi.

Fig. 2.12

Cortigiana in abito da festa
Keisai Eisen
1830

Fig. 2.13

La Cortigiana Yosooi
Utamaro 1800

Fig. 2.14

Fanciulle su una zattera
Eishi 1790

Fig. 2.15

Jane Avril (particolare)
Henri de Toulouse-Lautrec
1893
Litografia per manifesto

Fig. 2.16

Amanti in barca (particolare)
Kitagawa Utamaro 1790

Fig. 2.17

Reine de Joie (particolare)
Henri de Toulouse-Lautrec 1892

Fig. 2.18

Otani Oniji nel ruolo di Edobei
Toshusai Sharaku
Periodo Edo

Fig. 2.19

Aristide Bruant (particolare)
Henri de Toulouse-Lautrec 1893
Litografia

Per la prima volta, l’espressione corporea viene riconosciuta degna di essere raffigurata anche nei gesti individuali, intimi e spontanei di ogni giorno.

Edgar Degas è uno dei grandi scopritori e rielaboratori di modelli giapponesi; egli sceglie, fra i tanti, un tema ben determinato: la donna alla toeletta e la ballerina. Il gesto momentaneo della ballerina che si china in primo piano (fig. 2.20), si rifà alle figure Manga di Hokusai (fig. 2.21). Questo e altri schizzi sono interessanti perché caratterizzano la trattazione di determinate cose o azioni quotidiane. La donna alla toeletta, è in Giappone, un famoso tema realistico che comunica grazia e, contemporaneamente, un contenuto quasi da cerimonia (fig. 2.22). Degas sceglie il gesto del pettinarsi sotto la stessa prospettiva, riprendendolo spesso molto vicino (fig. 2.23). Egli ha conosciuto a fondo i volumi del Manga e importanti sono le modificazioni che questi hanno prodotto in lui. Le sue donne al bagno, mostrano un’energia di movimento che intenzionalmente e consapevolmente riconduce

Fig. 2.20

Ballerina che si allaccia la scarpa
Edgar Dedgas 1880
Pastello e matita su carta

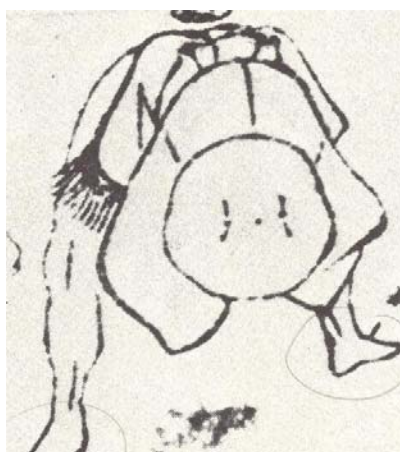



Fig. 2.21

Contadino piegato
Katsushika Hokusai
Da Manga vol IX
Xilografia a due colori

a istinti animaleschi. Nell’insolita posizione accoccolata (fig. 2.24 e 2.25), chiaramente

Fig. 2.22

Yamauba con il piccolo Kintoki Sulle spalle mentre si pettina Kitagawa Utamaro Xilografia policroma

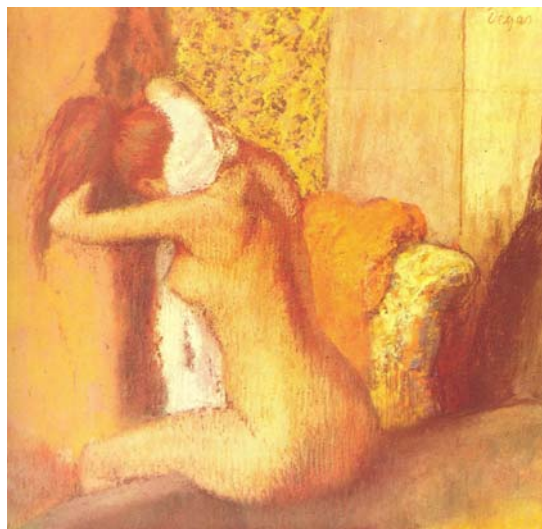



Fig. 2.23

Dopo il bagno Edgar Degas 1898 Pastello su cartone 62x65 cm

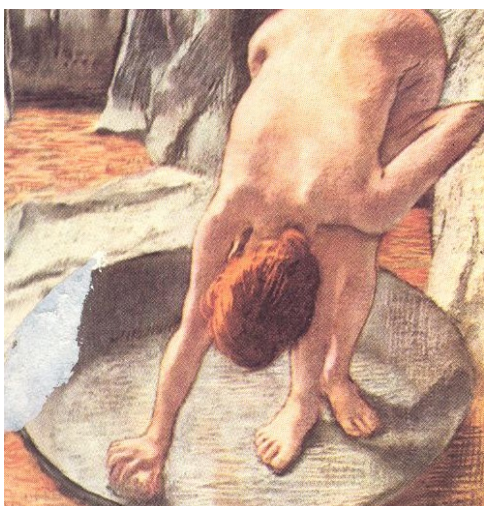



Fig. 2.24

La tinozza per il bagno Edgar Degas 1886 Pastello su carta 60x69 cm

Fig. 2.25

Il Bagno Edgar Degas 1886 Pastello su cartone 59x81,5 cm

riprese da Hokusai (fig. 2.26), sono sorprendenti i movimenti di striscio mai visti prima. Non si tratta di semplici movimenti, bensì di rappresentazioni mosse, istanti fuggevoli, ma dai contorni precisi, di cui egli coglie immediatamente il gesto corretto. Diversa è invece l'interpretazione della figura da parte di Gauguin. Egli ha l'opportunità a Papeete, di leggere i libri d'arte giapponese, in modo particolare il Manga di Hokusai, diffusi dai marinai sbarcati sull'isola. Sicuramente egli è già venuto a contatto con le xilografie giapponesi a Parigi e a Pont-Aven, ma è dubbio il fatto che abbia portato con sé dalla Francia, i bozzetti copiati da Hokusai.

Fig. 2.26

Uomo che si lava
Katsushika Hokusai
Da Manga vol. IX
Xilografia a due colori

E' quindi sorprendente come, nelle sue composizioni del 1892-93, egli riproduca gli atteggiamenti tipici dei Manga del maestro giapponese. Da una parte, le sue figure hanno una fissità statuaria che si sottrae allo svolgersi dell'azione; tuttavia l'artista è interessato dal gesto elementare osservato a lungo e semplificato, che nelle sue immagini delle donne polinesiane pesantemente distese (fig. 2.27) o accovacciate ad angolo (fig 2.28), posture peraltro sconosciute in Europa,

Fig. 2.27

Te Tamari No Atua (La nascita di Cristo)
Paul Gauguin 1896
Olio su tela 96x128cm

ricorda le posizioni orientali comuni e abituali di Hokusai (fig. 2.29).

Fig2.28

Otahi (Solitudine)
Paul Gauguin 1893
Olio su tela 50x73 cm

Fig. 2.29

Katsushika Hokusai
Da Manga, schizzi vari 1823
Xilografia a due colori

Altre personalità quali Monet, Manet, lo stesso Degas, Caillebotte, Jouvin, Pissarro e Fantin-Latour colgono immediatamente i nuovi espedienti tecnici dell'arte del Sol Levante ossia i tagli fotografici, le prospettive particolari le costruzioni diagonali, le panoramiche riprese dall'alto (fig. 2.30 e 2.31) e se ne servono per rappresentare la campagna francese o la vita mondana di Parigi che si concentra nei lunghi viali alberati o nelle ampie piazze affollate ma anche nelle Sale da ballo e nei Caffè.

Fig. 2.30

Pioggia improvvisa a Shono
Hando Hiroshige 1832

E’ innegabile infatti come un’opera quale “La pioggia sul Ponte Ohashi” di Hiroshige (fig. 2.32) tratta dalla serie Meisho Edo hyakkei (Le cento vedute di Edo), non abbia ispirato, tra gli altri, la costruzione prospettica de “Il ponte ferroviario ad Argenteuil” di Monet (fig. 2.33) mentre nel “Vecchio ponte di Chelsea” di Pissarro del 1899 (fig. 2.34) rivive “La pioggia serale sul ponte Eitai” (fig. 2.35).

Fig. 2.31

Festa Gion
Hiroshige II 1859

Fig. 2.32

La pioggia sul Ponte Ohashi
Ando Hiroshige 1856

Fig. 2.33

Il Ponte Ferroviario ad Argenteuil
Claude Monet 1873

Senza dubbio le immagini giapponesi sono state decisive nell'ambito della dimensione impressionista, soprattutto francese, per la trattazione della figura umana e dei suoi atteggiamenti, cosi come nella formazione dell'idea paesaggistica dei vari artisti. *" Lo stesso Van Gogh"*, come ci ricorda Carlo Senesi , *"che trova il suo "Giappone" ad Arles, nella Provenza ricca di colori e luminosità, si sofferma sui disegni di Hiroshige e di Hokusai per ripeterli nella loro magnificenza cromatica, tutto teso ad individuare in essi il segreto di nuovi accostamenti che contribuiranno ad accrescere quel suo "furore" compositivo che verrà via via accentuandosi ma che non concorda in pieno con la loro visione meditativa".* [30]

Fig. 2.34

Vecchio Ponte di Chelsea
Camille Pissarro 1899

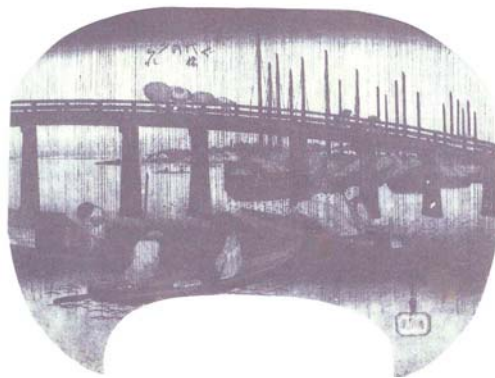



Fig. 2.35

Pioggia serale sul Ponte Eitai
Ando Hiroshige 1840

[30] CARLO SENESI, *Giovanni Berio Ligustro,* da Ex Libris Rivista Italiana di Xilografia, ex libris e piccola grafica Ottobre 1989 n. 12.

Tuttavia, un’analisi nel campo della pittura impressionista, vista in stretta dipendenza dalla xilografia policroma giapponese, è piuttosto riduttiva, in quanto bisognerebbe esplorare anche altri campi d’azione dell’arte nipponica come ad esempio le ceramiche, le tessiture, l’abbigliamento (vedi i preziosi kimono), i suppellettili femminili come i ventagli, gli spilloni ornamentali in stile cinese, i pettini, e ancora i sigilli, gli oggetti d’arredamento (sedie e paraventi) ma anche le armi (spade).

L’incontro con queste categorie e specificità artistiche, ha permesso di creare nuovi temi nell’ambito del panorama artistico occidentale e offerto una svariata scelta di nuove tecniche e mezzi artistici. Per essi, si devono intendere la rappresentazione degli spazi, la tipica suddivisione prospettica del primo, secondo e terzo piano, oppure i già accennati tagli fotografici, le costruzioni diagonali , le visioni aeree e ancora l’utilizzo del chiaroscuro e i formati delle immagini.

Tutti questi aspetti non sono solo prerogativa di studio da parte della dimensione impressionista, bensì incontrano un grande interesse anche e soprattutto da parte dell’Art Nouveau (o stile Liberty o Jugendstil) e del Simbolismo.

Le raffigurazioni della natura, il mondo animale e vegetale tipico della pittura di genere giapponese, confluiscono nelle arti decorative occidentali legate all’artigianato delle porcellane, delle lacche e del legno o vengono riprese e tradotte sotto forma di grafica dalla dimensione del Liberty. Non è un caso ad esempio, che i pittori e gli illustratori inglesi scelgano, come loro simbolo, il fiore dell’iris e il giaggiolo. Essi diventano l’emblema di un epoca breve ma intensa, destinati, in virtù delle loro

particolari forme slanciate e della loro bellezza arabescata, ad essere usati, assieme ad altre tipologie di fiori e piante come decorazioni principali di una enorme quantità di vasi in vetro e ceramica (fig. 2.36 e 2.37) ma anche di altri oggetti in argento, stagno e legno nonché come motivi di ricamo per tessuti e tappezzerie, secondo l'antica tecnica giapponese dello stampo per tintura conosciuto come Katagami. Esso, intorno al 1900, assume un ruolo sempre più importante nell'arte decorativa europea. Già dal 1873 infatti, l'Osterreichisches Museum fur Kunst und Industrie aveva acquistato all'esposizione mondiale di Vienna, alcune migliaia di Katagami originali. L'abbondanza di materiale informativo e di istruzioni non viene quindi persa e i suoi effetti risultano essere particolarmente consistenti, oltre che in Inghilterra, anche in certe espressioni artistiche della Secessione di Vienna e di artisti quali Klimt e Hoffmann, che dimostrano di apprezzare i disegni ornamentali giapponesi soprattutto del Periodo Meiji. (fig. 2.38,2.39).

Fig. 2.36

Vaso con decorazione a giaggioli
Thomas Webb & figli

Fig. 2.37

Piatto da parete
Gres smaltato con decorazioni a giaggiolo e boccioli
Auguste Delaherche

Fig. 2.38

Stampo per tintura
Crisantemi
Giappone Periodo Meiji

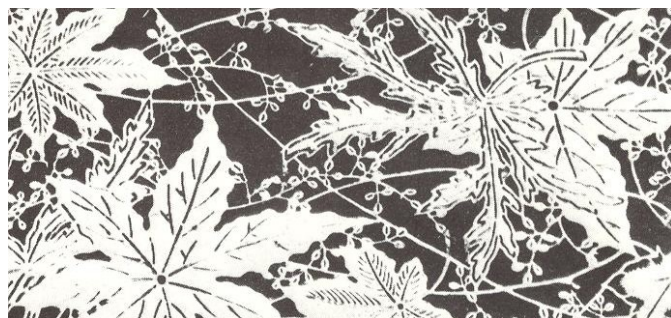



Fig. 2.39

Stampo per tintura Foglie d’Acero
Giappone Periodo Meiji

Fig. 2.40

Nido d’uccelli con veduta dalle terrazze vicino alla Moldava
Stampo per tintura – Tratto a penna con inchiostro nero su carta
Ferdinand Staeger 1905

Si noti come nella figura 2.40, l’artista, sullo sfondo della sua vignetta, crei una fitta rete di case viste frontalmente che corrisponde, nel modello giapponese, a quel senso di tensione reticolare delle superfici, ottenuta con fili di seta o capelli umani (fig. 2.41).

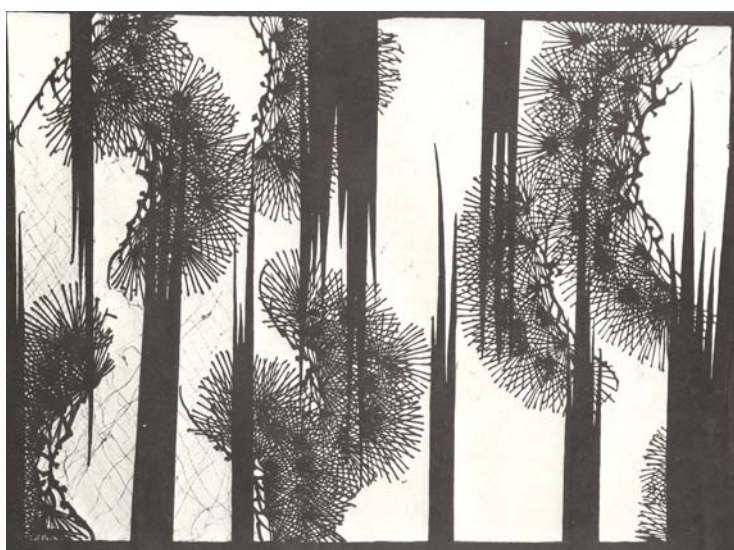



Fig. 2.41

Stampo per tintura rami di pino tra le nubi
Giappone Periodo Meiji

Nell’introduzione all’opera di Otto Eckmann del 1887, intitolata “Nuove forme, progetti decorativi per la pratica”, si riconosce: “*Tramite il Giappone, abbiamo ritrovato la via alla natura. L’arte odierna non si avvicina più agli stili del passato e non cerca nemmeno i propri motivi nel campionario rinascimentale o Rococò (…). Riconoscenti, guardiamo al Giappone, la cui meravigliosa arte ci indica il giusto percorso, in una stretta unione di intatta freschezza naturale, ottimo gusto decorativo e*

altissima sicurezza stilistica, e apre gli occhi a chi è in grado di apprezzarla”.[31]

Questo commento è una chiara testimonianza di come il campionario delle immagini e delle decorazioni Liberty, sia destinato ad ampliarsi attraverso l’adozione di tantissimi altri elementi della natura floreale tipici della dimensione figurativa giapponese. Uno di questi è senz’altro il bambù. Esso, nel XVIII secolo, è già ben noto alla dimensione della *“chinoiserie”*, che sfrutta la sua forma per porcellane, oggetti d’arredamento (sedie), oppure per decorazioni su stipi laccati e tappezzerie.

Quando l’artigianato artistico cinese fa il proprio ingresso alle Esposizioni Internazionali, il motivo del bambù, compare sotto altre forme, come ad esempio margine e decorazione di libri. Henri Rivière, uno dei primi ammiratori della Cina e del Giappone, lo sceglie per la copertina di un libro (fig. 2.42), mentre Laurent Bouvier lo usa come decorazione per i suoi piatti da parete (fig. 2.43) a imitazione di un originale del periodo Meiji (fig. 2.44).

Fig. 2.42

Inverno
Henri Rivière 1892

La stessa attenzione interpretativa, viene riservata alle immagini del mondo animale, che trova la massima espressione nelle decorazioni delle ceramiche ma anche nelle discipline incisorie ed in particolare xilografiche. I soggetti principali sono costituiti da insetti e farfalle. Queste ultime, in Giappone considerate come simboli di buon auspicio, portatrici di felicità e

[31] SIEGFRIED WICHMANN, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell’arte del XIX e XX secolo.* Gruppo Editoriale Fabbri 1981.

Fig. 2.43

Piatto da parete
Laurent Bouvier 1868
Decorazione Bambù e uccelli su modello giapponese

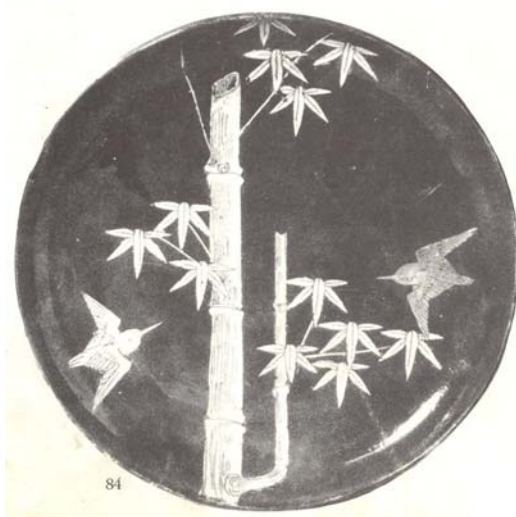



Fig. 2.44

Piatto da parete
Giappone Periodo Meiji
Decorazione Fusti di Bambù e foglie

incarnazione delle anime dei defunti, nell'ambito della corrente simbolista e dello stile Liberty, sono considerate come segni di serenità. Esse sono generalmente abbinate a elementi vegetali (generalmente peonie), come dimostra il piatto da parete di fig. 2.45, il cui motivo grafico potrebbe essere facilmente suggerito da quello di fig. 2.46.

Fig. 2.45

Piatto da parete
Thèodore Deck 1875
Decorazione Peonie e farfalle

Fig. 2.46

Piatto di porcellana di Butani
Giappone XVII secolo
Decorazione Peonie con farfalla

Il mondo animale si amplia con le figure delle tigri e del leopardo, simboli della notte (vedi confronto tra fig. 2.47 e 2.48), ma anche dei gatti

Fig. 2.47

La tigre (particolare)
Utagawa Kuniyoshi 1839

Fig. 2.48

Testa di tigre (particolare)
Ludwig Heinrich Jungnickel
1905

(vedi le fig. 2.49 e 2.50),

Fig. 2.49

Manifesto per il Teatro d'ombre
del cabaret "Chat Noir"
Théophile Alexandre 1896

Fig. 2.50

Gatti
Félix Valloton 1895
Vignetta apparsa sulla rivista "Pan"

dei galli (fig. 2.51), degli aironi, dei cigni, delle cicogne (fig. 2.52) e delle anatre, dei falchi e delle aquile, dei corvi (fig. 2.53), così come dei pesci (fig. 2.54).

Fig, 2.51

Piatto in Maiolica di Firenze
Joseph Théodore Deck 1875
Decorazione Gallo con gallina

Fig. 2.52

Terrina in Maiolica di Faenza
Théodore Deck 1875
Decorazione Cicogne che volano tra giunchi e fiori

Fig. 2.53

Vaso cilindrico 1910
Boemia settentrionale
Decorazione cerchi, rami molati su cui posano vari corvi

Fig. 2.54

Vaso rotondo
René Lalique
In rilievo pesci che guizzano

2.5 Ligustro e il Giapponismo

Tutte queste immagini costituiscono per Ligustro la base di partenza, i modelli per le nuove composizioni. Ai primi esercizi tecnici di pastelli, matite grasse e acquarelli (fig. 2.55), realizzati intorno primi anni ’80, egli affianca incisioni a punta secca (fig. 2.56), acquaforti e litografie, a cui si aggiungono i nuovi inchiostri a pennino e canna giapponese. A differenza delle prime chine, in queste opere grafiche l’artista abbozza l’impronta orientale appresa dalle immagini dei grandi inchiostratori francesi di fine 800, attraverso l’avvicinamento e lo studio della scrittura e pittura Nanga (vedi figg. 2.57, 2.58, 2.59 e 2.60), nonché grazie ai primi contatti con gli esperti d’arte orientale del Museo Chiossone di Genova. In particolare, in queste immagini egli accosta agli originali e già trattati temi della sua quotidiana esperienza di vita, i nuovi elementi dell’arte nipponica. Nascono così le originali nature morte, le composizioni di vasi in fiore e oggetti d’arredamento decorati secondo un ricercato stile liberty, a cui fanno da cornice sfondi con illustrazioni e calendari cinesi e giapponesi (vedi fig. 2.61 e 2.62), antichi paraventi lignei del Tardo Periodo Heian oppure ventagli impreziositi da ideogrammi, vetrate e tappeti orientali (vedi figg. 2.63 e 2.64).

Fig. 2.55

Marina
Acquarello 1982

Fig. 2.56

Senza titolo
Puntasecca acquerellata 1982

Fig. 2.57

Fig. 2.58

Fig. 2.59

Fig. 2.60

Fig. 2.61

Fig. 2.62

Fig. 2.63

Fig. 2.64

L'opera di figura 2.65 ritrae le figure di due monaci copiati da una xilografia, inserite in un insieme dove la linea diagonale tracciata dalla balaustra (prospettiva puramente giapponese), separa l'elemento orientale, (i due monaci appunto), da quello occidentale rappresentato dal vaso di melograni.

In queste nuove composizioni, quasi surrealiste, le immagini non nascono più dalla speculazione descrittiva dell'osservazione, bensì da un nuovo atteggiamento di rapporto interiore con l'oggetto osservato[32]. Esse fanno parte di una produzione molto ampia (più di 2000 disegni), una notevole mole di lavoro che ci rivela lo spirito con cui Ligustro ha vissuto il suo essere artista.

Fig. 2.65

Tra i tanti parallelismi possibili si potrebbe dire che: *"Come Katsushika Hokusay, il grande vecchio che fu uno dei massimi artisti dell'Ukiyo-e, egli è un lavoratore instancabile che ha trovato il senso del rapporto dell'io con la realtà, nel seguire il ritmo naturale delle cose e nel processo interminabile della creazione artistica".*[33] Egli si rapporta con il mondo che lo circonda attraverso il lavoro meticoloso e costante: *"lavorare o perire! Non ci sono alternative"*. I suoi verbi per antonomasia sono *"agire e sperimentare"*; le parole chiave del suo essere artista sono difficoltà e soddisfazione.

[32] L'artista mi rivela la citazione di un pittore cinese non meglio conosciuto dell'epoca Qing: "Se vuoi dipingere un bambù, non devi disegnarlo; poniti di fronte ad esso e quando lo sentirai nel cuore solo allora la tua mano potrà tracciarne le linee".
[33] CARLA AIUTI, *l'Umana avventura di un artista Ligustro Berio,*

L’esigenza di sperimentare per trovare soddisfazione è dettata dall’impegno quasi istintivo più che volontaristico di andare avanti, di rimettersi sempre in cammino e sempre in discussione quando non si raggiunge l’appagamento sperato.

Ligustro ha perfezionato e rafforzato questo atteggiamento positivo attraverso la meditazione sugli insegnamenti dello Zen giapponese ossia la leggerezza, la giocosità e l’accettazione riconoscente della vita: “*La cultura Zen che ho cercato da tempo di approfondire, costituisce l’ispirazione di tutto ciò: la musica, i racconti, la poesia Haiku,, la calligrafia, il disegno Nanga, la conoscenza del modo in cui il tratto del pennello cinese è ispirato, le preziose carte, le stampe, i metodi di incisione, i colori. Tutto questo fa parte del mio pensiero, del mio modo di vivere, della vita stessa. Un famoso poeta giapponese disse nei suoi versi: “Tutto è Haiku”.* [34] Lo stesso Van Gogh scrive in una lettera da Arles: “ *Non è possibile studiare l’arte giapponese senza diventare molto più gai e felici”*.

Dall’incontro decisivo con il mondo orientale e in particolar modo con le stampe giapponesi, nascono anche le prime xilografie policrome di Ligustro realizzate secondo l’antica tecnica nishiki-e. Infatti, il primo approccio dell’artista con la xilografia occidentale, avvenuto intorno al 1984-85, e che ha prodotto opere in bianco e nero senza titolo di cui si fornisce esempio nelle figure 2.66, 2.67 e 2.68, ben presto si evolve in favore del colore evidenziando nel contempo un perfezionamento dello stile grafico.

[34] Da un’intervista rilasciata dall’artista a Margherita Faustini pubblicata su *Ex Libris Rivista Italiana di Xilografia ex libris e piccola grafica* Ottobre 1989 n. 12

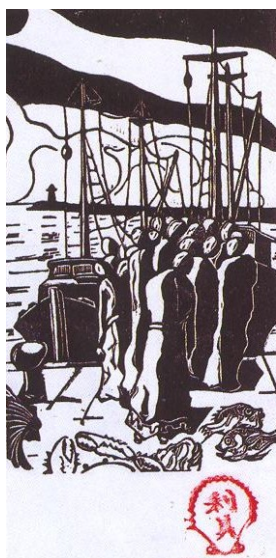



Fig. 2.66

Xilografia in bianco e nero su Gofun 1985 Senza titolo

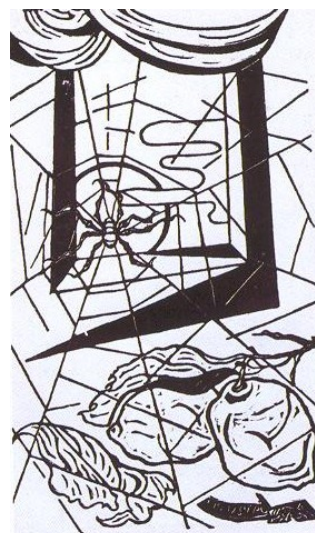



Fig. 2.67

Xilografia in bianco e nero su Gogun 1985 Senza titolo

Fig. 2.68

Tetti di Oneglia
Xilografia in bianco e nero 1986

A questo proposito si osservino alcuni esempi di primitive prove policrome realizzate tra il 1985 e il 1988 (vedi fig. 2.69 e 2.70) dove il colore, già brillante e vitale, è ancora chiuso in un cloisonnisme grafico caratterizzato da linee di contorno piuttosto spesse e marcate che appesantiscono la composizione, ma che in breve tempo l'artista alleggerisce sino a presentarle armoniose e delicate nel suo primo piccolo capolavoro intitolato "Il mio mondo" (vedi fig. 2.71) del 1989.

Fig. 2.69

Spinnaker
Nishiki-e policroma
1985

Fig. 2.70

Natura morta Liberty
Nishiki-e policroma 1988

Fig. 2.71

Il mio mondo

Xilografia policroma a 67 colori, anno 1989

Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Gimpaku, Gindei, Kindei, Bokashi, Kirazuri.

Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (satura)

Carta: Tairei (130gr/q)

Misura della stampa: Extra Oban Yoko-e (cm 61x49,5)

Sigilli in cinabro cinese: Moltitudine di colori, Monaco in Zazen, Anno del Serpente (1989)

Traduzione versi: "Il mio canto nasce con i raggi del sole" (a sinistra)

"Nell'incombere della notte, al sole l'ultimo mio canto" (a destra)

2.6 Ligustro e l'approccio visivo con il colore

Se l'approccio di Ligustro alla dimensione grafica e compositiva, appare molto interessante in quanto solidamente legata al linguaggio grafico di matrice Liberty dei vari Nabis (Denis, Bonnard, Vuillard, Valloton), e dei simbolisti (Mucha, Toulouse Lautrec, Pissarro, Riviere e Orlik), altrettanto affascinante risulta essere il suo processo evolutivo, se di evoluzione si può parlare, nel campo della dimensione cromatica.

Ritengo importante ricordare che ogni direzione presa la Ligustro in campo artistico, costituisca un vero e proprio impegno, una dimensione a sé stante, da affrontare con estrema serietà partendo dagli aspetti più semplici per indagare e sperimentare poco alla volta, con infinita pazienza, ogni sfaccettatura più piccola. Tutto il suo percorso quindi, si presenta come un costante guardare avanti, un configurarsi di obbiettivi da perseguire, che lasciano il posto ad altri mano a mano che vengono raggiunti. Questa filosofia vale anche per il colore e risulterà fondamentale per le sue stampe nishiki-e.

Dal punto di vista cromatico, Ligustro si rivela subito estremamente sensibile alla tavolozza naturale del paesaggio circostante e prova a realizzare le prime marine (fig. 2.72), le nature morte (fig. 2.73 e 2.74),

Fig. 2.72

Porto di Oneglia 1983

Fig. 2.73

Il ciclamino
Pastelli 1983

Fig. 2.74

Senza titolo
Pastelli 1983

i carruggi caratteristici dei paesi dell’entroterra imperiese (vedi figg. 2.75, 2.76 e 2.77),

Fig. 2.75

Gazzelli
Pastelli 1983

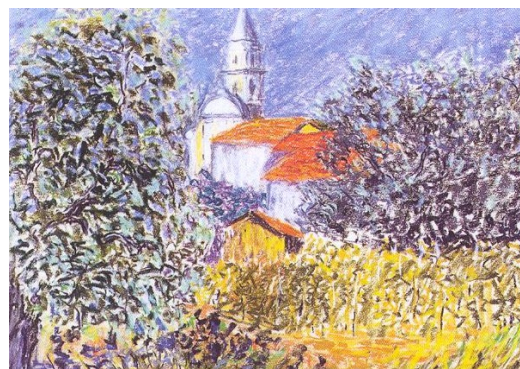



Fig. 2.76

Diano Serreta
Pastelli 1983

Fig. 2.77

Senza titolo
Pastelli 1984

e gli uliveti, attraverso la tecnica del pastello (fig. 2.78).

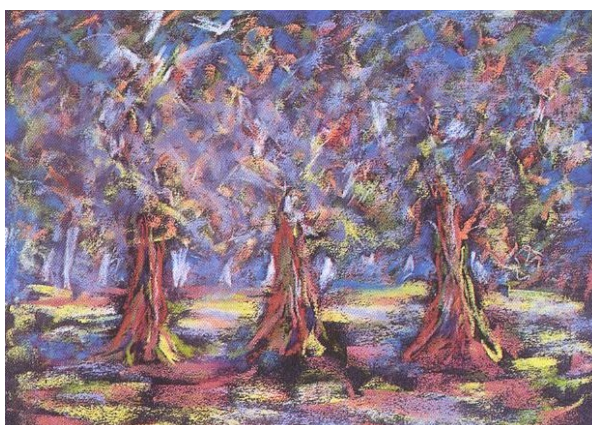



Fig. 2.78

Ulivi
Pastelli 1983

Quasi immediatamente infatti si rende conto che la pittura ad olio non lo soddisfa, in quanto mal di adatta, in primo luogo, alla sua necessità di sperimentazione estremamente dinamica ed istintiva. Egli infatti sente il bisogno di lavorare velocemente e soprattutto di produrre in grande quantità per poter per raggiungere un obbiettivo ed andare oltre, alla ricerca di una nuova sfida da affrontare con rinnovato spirito. In questo senso egli stesso afferma: *“Essendo ormai abituato con le chine e le matite a disegnare velocemente, ad abbozzare i miei esercizi in modo molto istintivo, trovavo l’olio troppo laborioso e poco immediato.”*

In sostanza Ligustro ha bisogno di tantissime sfumature di colore puro e l’olio non gli permette, forse più per un suo limite, piuttosto che per un limite del mezzo espressivo, di assecondare la sua sensibilità cromatica. D’altronde egli stesso afferma: *“Fin dal primo momento in cui ho cominciato a muovere i primi passi nel mondo dell’arte, non ho mai nutrito alcun tipo di aspirazione artistica particolare e ho sempre escluso qualsiasi possibilità di emergere come artista quotato o come pittore professionista, in quanto non avevo le basi tecniche e culturali necessarie. Il mio unico interesse era quello di esprimere le mie sensazioni, i miei sentimenti, il mio essere del momento con un mezzo espressivo che fosse il più immediato possibile. Ignorando completamente il concetto di colore distribuito con il pennello, i miei esperimenti con le paste ad olio, si risolvevano in inevitabili pasticci di colore, per cui l’unica soluzione tecnica, la più sicura, che mi si prospettava era quella dei pastelli”*.

Essi si rivelano subito il mezzo tecnico che gli consente di trovare soddisfazione nell’esprimere le atmosfere dei suoi paesaggi, in cui l’elemento comune è costituito dal tratto veloce, dal segno deciso ed

immediato, dalla precisa scansione di ogni singola sfumatura che, accostata l'una all'altra, formano campiture cromatiche vibranti. La tavolozza di Ligustro è formata da una infinità di pastelli tutti diversi: *"Avevo una cassetta con più di trecento colori tutti disposti secondo un certo criterio ed ordine e tale era diventata la mia velocità di esecuzione e la quantità di opere che riuscivo a realizzare, che ormai avevo persino imparato a memoria la collocazione degli stessi, per cui, senza distogliere lo sguardo dal soggetto osservato, allungavo istintivamente le mani sulla cassetta per posare un colore e prenderne un altro ed ero sicuro di aver preso quello di cui avevo bisogno in quel momento".*

Questa grande varietà di sfumature assume maggiore importanza nel momento in cui l'artista incontra la cultura orientale. La dimensione cromatica più elaborata a cui attingerà successivamente per realizzare le opere xilografiche, nasce da una ricerca più approfondita della cultura nipponica. Ligustro non si limita a prendere visione materiale del colore giapponese attraverso le stampe, bensì cerca di assorbirlo ad un più alto livello psicologico, sotto un profilo quasi filosofico mediante la conoscenza della letteratura nipponica.

Fondamentale in questo senso è la scoperta dei grandi romanzi del tardo periodo Heian quali il Takegori Monogatari (Romanzo di un vecchio tagliatore di bambù) o il Genji Monogatari[35] e soprattutto la sua

---

[35] Letteralmente Romanzo di Genji. Scritto intorno al 1005 da Murasaki Shikibu, dama di corte dell'Imperatore, è senz'altro l'opera letteraria giapponese più conosciuta nel mondo letterario occidentale e per molti considerata come il primo autentico romanzo del mondo. La versione originale giapponese vanta 44 capitoli in cui viene narrata la storia del Principe Genji, uomo di rara bellezza, saggezza e cultura, estremamente sensibile e pronto a riconoscere ed apprezzare la bellezza espressa in ogni forma che costituisce la vita ossia natura, donne, emozioni umane, arti, colori e profumi. La sua figura riassume gli altissimi ideali della corte giapponese del periodo Heian. Il romanzo non è solo un'opera narrativa bensì un validissimo documento storico attraverso il quale l'autrice, con estrema abilità, non silo caratterizza in modo impressionante gli eroi e le eroine, ma coglie con grande immediatezza ed efficacia, gli atteggiamenti della società a lei contemporanea nei confronti dei costumi sociali.

rappresentazione pittorica sotto forma di emaki (rotoli), nei quali troviamo anche le citazioni del testo che facilitano la lettura e la comprensione della narrazione. Ligustro, pur immedesimandosi nei percorsi naturalistici descritti nel Genji Monogatari, che offrono una chiave di lettura della natura completamente diversa da quella occidentale, è ben consapevole che, dal punto di vista cromatico, quest'opera poco offre rispetto alle più vivaci stampe Ukiyo-e, in quanto per natura, la luce e l'atmosfera occidentale sono completamente diverse rispetto a quelle orientali. Tuttavia l'approccio a questa dimensione è fondamentale perché costituisce un input per meglio apprezzare, comprendere e visualizzare a livello concettuale, quelli che sono i suggerimenti cromatici forniti anche da un'altra importantissima opera letteraria del tardo periodo Heian intitolata "Note del Guanciale" e scritta alla fine del X secolo da Sei Shonagon [36].

Ligustro si appassiona molto alle descrizioni quasi cronachistiche della vita di corte rese da Sei Shonagon e in special modo ne ammira le descrizioni dei costumi e dei kimono indossati durante cerimonie e riti, con particolare riferimento ai sofisticati ricami, alle tinte delicate che richiamano il mondo naturale. A questo proposito si ritiene doveroso citare alcuni passaggi di quest'opera, estremamente efficaci per comprendere

---

[36] Sei Shonagon, all'epoca in cui scrive l'opera, è una trentenne dama di corte dell'Imperatore Sadako la quale, nel momento di apogeo dell'era Heian, ha la possibilità, protetta dall'Imperatore, di descrivere nei 317 capitoli in cui si suddivide l'opera, la vita di corte e di rievocare persone e luoghi, celebrazioni e rituali a cui assiste personalmente, descrivendo le atmosfere naturali nelle quali tali eventi si consumano.

meglio l'importanza della dimensione cromatica giapponese in rapporto ai risultati ottenuti da Ligustro nella sua sperimentazione dei pastelli prima e della xilografia poi:

"E' davvero piacevole spezzare un lungo ramo di ciliegio fiorito e disporlo in un vaso soprattutto se vicino a noi è seduto un ospite a conversare oppure uno dei principi, che indossi una veste candida sotto cui si intravedono i lembi della sottoveste purpurea".

Questo passaggio ci pone di fronte ad una combinazione originale in cui i fiori di ciliegio non sono bianchi bensì di un rosa delicatissimo che si intona perfettamente con la veste bianca e la sottoveste rossa di cui si intravedono solo alcune parti.

"Si avvicina il giorno della festa; un continuo andare e venire di gente che porta, piegate e avvolte nella carta, stoffe di colore indaco rosso e di foglia quasi secca".

La tintura della seta in Giappone era, ed è tuttora, un'arte molto raffinata. Al tempo in cui la Shonagon scrive, ci si ispirava generalmente ai colori dei fiori e delle erbe per creare vesti intonate alle stagioni in cui esse venivano indossate in modo così da sentirsi maggiormente in armonia con la natura. Il colore foglia quasi secca veniva ottenuto attraverso una trama verde e un ordito marrone.

“Verso mezzogiorno giunge il principe Korechika. Egli indossa una candida sottoveste e un’altra purpurea dagli splendidi disegni, i cui lembi sono lasciati volutamente apparire al di sopra di una rossa veste raffinatamente ammorbidita dall’uso, e di ampi pantaloni viola con lo stemma ricamato in rilievo. (…) Nascoste dalle cortine, noi dame, elegantemente drappeggiate in vesti di stile cinese candide all’esterno e viola all’interno, con sottovesti color glicine o gialle come i fiori di yamabuki”.

E ancora:

“Tutti indossano una cerulea sottoveste sfoderata, una veste e pantaloni a righe rosso-indaco. I più anziani invece li portano azzurri sotto candidi hakama[37]; un insieme davvero fresco a vedersi”.

In questo passaggio Ligustro si sofferma non tanto sulla descrizione dettagliata dei colori, quanto sulla sensazione di freschezza suggerita dall’autrice che lo spinge a ricercarla nelle sue opere: “ *Nelle mie opere non uso il colore come fine a se stesso bensì in funzione di quello che deve apparire”*. Ligustro annota con paziente cura tutte le combinazioni e tutte le infinitesimali sfumature descritte le quali costituiscono i veri e propri “ingredienti” necessari per la sperimentazione cromatica e per la catalogazione della sua originale tavolozza, strumento fondamentale per

[37] E’ una specie di lunga gonna-pantalone;

realizzare quel rapporto intimo e quindi quella maggiore armonia con il mondo naturale che lo circonda, secondo l'esempio giapponese.

Egli rielabora il concetto più profondo di colore fornito dalla poesia e dalla letteratura orientale, lo amalgama con piccole dosi di quelle che sono le poetiche del colore impressioniste, espressioniste, astrattiste e cubiste ottenendo così un ampio ventaglio di sfumature che gli consente di eseguire un'analisi micrometrica del territorio, dapprima con i pastelli e successivamente con le sue nishiki-e. In questo senso egli dimostra una grande abilità e genialità intuitiva nell'adattare le tonalità delle polveri, alle esigenze specifiche della tecnica xilografica.

CAPITOLO III

LIGUSTRO E LA XILOGRAFIA NISHIKI-E

3.1 L’approccio con la Nishiki-e

Nel capitolo dedicato all’introduzione storica dell’arte giapponese ed in particolare di quelle espressioni sviluppatesi durante il periodo Edo, si è individuato quello che è il nucleo intorno al quale si allarga, in modo estremamente originale, la produzione del nostro artista a partire dalla metà degli anni ’80.

Egli, raggiunta la piena soddisfazione nella sperimentazione tecnica degli inchiostri prima e dei pastelli poi, alternata ad esplorazioni estremamente approfondite nell’ambito delle tecniche incisorie tradizionali occidentali (acquaforti e punte secche su rame e zinco ma anche litografie e stampe su linoleum), inizia a dedicarsi in modo assoluto alla xilografia policroma, secondo la complicatissima e raffinatissima tecnica nishiki-e o “stampa broccato”.

Il termine è da attribuire alla sontuosa gamma di colori ottenuta usando materiali e pigmenti preziosi, le cui goffrature, impiegate specialmente per mettere in rilievo le pieghe dei delicatissimi kimono o evidenziare alcune parti delle ambientazioni di fondo, ricordano la

consistenza di alcuni tessuti pregiati. E’ innegabile come le esperienze stilistiche e tecniche affrontate, risultino fondamentali per affrontare il nuovo percorso nell’ambito della disciplina xilografica e mi riferisco alla profonda conoscenza acquisita in merito all’uso delle carte e altri supporti (tessuti), nonché al ricchissimo spettro cromatico della sua tavolozza.

Ligustro inizialmente si limita a seguire la tecnica xilografica tradizionale e poco alla volta azzarda modifiche che col tempo si fanno sempre più sostanziali, riconducibili ad inevitabili esigenze di carattere pratico che verranno esaminate, e dettate da quello che ritengo un aspetto nuovo del suo essere artista. Mi riferisco al fatto che, diversamente dai tempi dei suoi esordi in cui non nutriva nessun tipo di ambizione artistica, nel momento in cui focalizza nella xilografia giapponese il suo veicolo espressivo ideale, egli maturi il desiderio di formare una scuola. Le sue intenzioni sono molto chiare: *“Il mio progetto iniziale era quello di insegnare una certa disciplina che avesse non uno sbocco commerciale, bensì un intento puramente artistico e sperimentale”*.

3.2 La tecnica incisoria tradizionale

L'antica tecnica xilografica giapponese e quindi tutto il processo di realizzazione di una stampa o di una intera edizione, si basa su un complesso lavoro di squadra che prevede l'intervento di diverse discipline artistiche al fine di raggiungere un risultato finale, la cui qualità nasce a monte, durante la fase di contrattazione stessa dell'opera tra il committente e l'editore.

Innanzitutto essi si accordano sul disegno e il committente, ad esempio un attore di Kabuki o uno scrittore che vuole illustrare un suo libro o pubblicizzarne la prossima uscita con dei volantini illustrati o dei Surimono, sottopone l'idea dell'opera che desidera all'attenzione dell'editore, il quale affida ad un disegnatore la realizzazione di un bozzetto che deve essere sottoposto all'approvazione da parte degli organi istituzionali di censura.[38] Ottenuto il sigillo di convalida (fig. 3.1 e 3.2), il progetto può essere accettato immediatamente oppure corretto con il committente stesso. Le parti si accordano quindi sul formato della stampa, sul tipo, qualità e numero dei colori, sulla tiratura di stampa, sul tipo di carta da utilizzare, su eventuali effetti particolari di stampa e loro qualità estetica ossia sfumature di colore e precisione dei particolari.

[38] Negli anni di massimo sviluppo delle pubblicazioni delle nishiki-e, ovvero dal 1791 al 1874, il censore di Edo viene selezionato a rotazione tra gli editori di narrativa popolare e di stampe, ad eccezione di un breve periodo, tra il 1842 e il 1848, in cui gli ufficiali del governo di arrogano il potere di controllo sulle pubblicazioni. Lo Shogun bandisce qualsiasi opera il cui sentimento e spirito non siano conformi ai principi del governo o minaccino l'ordine sociale stabilito dal Confucianesimo. Le regole prevedono che non possa essere raffigurato nessun membro dell'elite dei Samurai e le restrizioni si allargano alle pitture esplicitamente sessuali, alle rappresentazioni di particolari eventi contemporanei e a qualsiasi eccessiva ostentazione di eleganza. Se il progetto grafico viene accettato, su di esso viene apposto un sigillo circolare di approvazione, il "Kiwame", che appare spesso in combinazione con la data o il nome del censore. Dopo il 1853 esso viene rimpiazzato da "Aratome"ossia "esaminato". L'incisore scolpisce letteralmente le impressioni del sigillo sulla tavola assieme al resto della composizione del disegno principale. Questo contrassegno appare quindi su ogni stampa realizzata dopo il 1791 e permette una esatta datazione storica dell'opera stessa.

E’ importante sottolineare come in base al tipo di lavoro desiderato, vari anche il prezzo della commissione. L’editore infatti, a seconda della qualità del lavoro richiesta, deve avvalersi di un numero variabile di artisti al fine di soddisfare richieste particolari quali ad esempio incisori specializzati nella realizzazione dei lineamenti fisionomici, delle acconciature, dei costumi, oppure maestri qualificati nell’incisione delle matrici dei colori e di stampa di alcuni effetti cromatici particolari quali il Bokashi ossia la sovrapposizione di due o più colori per ottenere sfumature caratteristiche. Le varianti di stampa possono riguardare le goffrature il rilievo meglio conosciute come Karazuri o l’impiego di specifiche polveri d’oro, argento o mica che impreziosiscono il risultato finale.

Fig. 3.1

Tipico sigillo di censura Kiwame stampato …

Fig. 3.2

… e inciso sulla matrice di legno

Si capisce quindi come il valore di una stampa dipenda, oltre che dai materiali usati, anche dal numero di addetti impegnati nella sua realizzazione e dal livello di professionalità prestato e come, conseguentemente, tale valore incida sui costi di realizzazione.

Ligustro capisce subito che, dovendo concentrare esclusivamente sulla sua persona tutte le fasi di produzione di una xilografia policroma, dal disegno sino alla stampa definitiva, non potrà rimanere fedelmente legato ai tradizionali metodi giapponesi e pertanto l'inevitabile esigenza di semplificare il lavoro lo porta a reinventare il processo di realizzazione delle stampe a cominciare dai supporti lignei su cui vengono incise le matrici di stampa.

3.3 L’incisione delle tavole

Gli antichi maestri giapponesi incidono su masselli di legno di sorbo, di magnolia o pero, ma più frequentemente di ciliegio selvatico chiamato “sakura”, [39] aventi uno spessore di 5cm e dimensioni pari a quelle della stampa che si desidera ottenere. Questo legno è molto adatto per realizzare le matrici in quanto possiede una buona grana; è facile da incidere e al tempo stesso sufficientemente duro da resistere a stampe ripetute. Il più costoso e duro legno di bosso, viene invece usato principalmente per effettuare dei tasselli di riparazione sulla tavola o delle correzioni.

Il disegno viene dapprima tracciato a pennino con un inchiostro nero su una carta Gampi o Mino-Tenguio la quale essendo molto fine (10 gr. per m/q) viene incollata su un supporto cartaceo più resistente. A questo punto il supporto viene a sua volta incollato in modo speculare adagiando la superficie della carta mino disegnata, sulla tavola di ciliegio preventivamente trattata con una sostanza adesiva a base di colla di riso, colla di pesce e colla di coniglio. Una volta aderito il disegno alla tavola ed eliminata la pellicola più spessa di rinforzo, sulla carta mino viene applicato un leggero strato di olio di sesamo che rende la carta stessa trasparente e quindi più evidenti i tratti del disegno al fine di una maggiore precisione nella successiva fase di intaglio del legno.

[39] La penisola di Izu è la principale zona di approvvigionamento del ciliegio selvatico.

Il maestro incisore, usando un coltello appuntito con la lama dritta molto affilata, incide il legno in corrispondenza dei contorni del disegno (fig. 3.3) e successivamente affida ai suoi assistenti [40] il compito di scavare la tavola in corrispondenza delle zone vuote della composizione, come mostra l'illustrazione 3.4, partendo da piccole zone dentro le figure e via via spostandosi verso l'esterno. Questa operazione viene svolta con degli scalpelli dalle lame leggermente arrotondate e le cui misure variano in rapporto all'area da incidere.

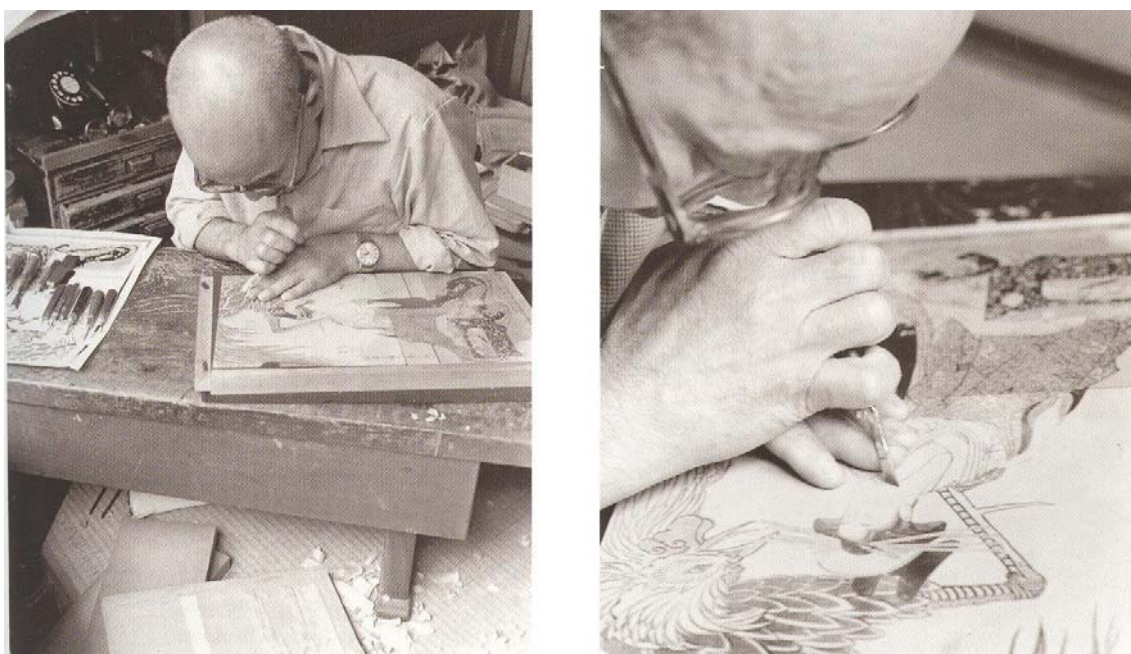



Fig. 3.3

Il maestro Itoh Susumu mentre incide i contorni del disegno

[40] Generalmente il laboratorio dell'incisore comprende il maestro e la sua famiglia ed alcuni apprendisti che vivono con lui. Talvolta egli assume altri assistenti in occasione di commissioni di una certa importanza e mole di lavoro. Le antiche usanze suggeriscono che attraverso il sistema familiare della bottega artigianale, il giovane inizia il suo lungo apprendistato scolpendo i caratteri per i copioni degli spettacoli messi in scena nei teatri Kabuki o nei teatrini delle marionette. Successivamente impara a rimuovere il legno in eccesso nelle matrici dei colori e a incidere i bordi dei costumi, delle mani e dei piedi. Soltanto dopo molta pratica solo i più bravi giungono a incidere i contorni dei volti e a sperimentare, sulla tavola definitiva, la raffinata incisione delle elaboratissime acconciature.

Fig. 3.4

Con questo procedimento si ricavano le linee in rilievo che poi inchiostrate stampano su carta il disegno. Successivamente il maestro ricava in rilievo, sul lato inferiore del supporto ligneo, esternamente ai margini della composizione incisa, dei punti di riferimento alti circa un centimetro. Si tratta di veri e propri registri che costituiscono il cosiddetto Kentò. Uno di essi, a forma di L viene scolpito in corrispondenza dell'angolo sinistro del lato inferiore e l'altro a 2/3 circa della lunghezza del lato stesso[41]. Questo accorgimento permette di allineare allo stesso modo tutti i fogli così da ottenere la massima precisione in fase di stampa delle campiture di colore (fig. 3.5).

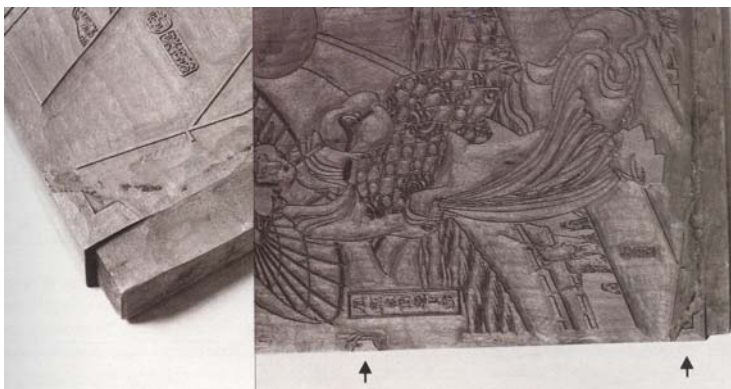



Fig. 3.5
Registri Kento

[41] A partire dalla fine del XIX secolo, entrano in uso degli scalpelli a forma di U e più tardi a forma di V che permettono di tracciare più facilmente i registri kento e di pulire più rapidamente le zone tra le linee della composizione.

Una volta inciso tutto il disegno su una unica matrice chiamata "hangishi", esso viene stampato in una decina di copie con le quali un altro artista incisore dei colori realizza le matrici corrispondenti a ciascun colore o gruppo di colori concordati con il committente. Infatti su ognuna di queste tavole viene scolpita solo la parte dell'intero che corrisponde alla singola campitura, cosicché, ad esempio, una stampa ad otto colori (le antiche xilografie non superano mai il limite dei dieci) necessita, oltre al totale del disegno, di almeno otto matrici differenti per ottenere l'intera stampa. Talvolta tale numero si riduce qualora si riescano a ricavare, su uno stesso massello, le zone corrispondenti a due, tre e a volte quattro colori; in questo modo sono sufficienti anche solo due tavole per ottenere tutta la gamma cromatica.

Per incidere le matrici dei colori, l'artista utilizza, in aggiunta ai coltelli con lama dritta, alcuni scalpelli e sgorbie di varie forme che gli permettono di asportare più velocemente il materiale in eccesso sulla tavola (fig. 3.6). Inoltre egli dispone di una piccola sega con la quale taglia dei piccoli tasselli di correzione.

Fig. 3.6

Sgorbie, coltelli e martelli dell'incisore

Oltre alle matrici del disegno e dei colori, l'incisore può scolpire, a seconda del tipo di commissione, delle tavole supplementari che corrispondono ai cliché di particolari effetti quali goffrature in rilievo, sfondi con effetti brillanti a base di mica, polveri d'oro e d'argento (specialmente per i Surimono).

3.4 La tecnica incisoria di Ligustro

Ligustro, dopo una breve sperimentazione di incisione dei pesanti ed ingombranti masselli tradizionali, decide di personalizzare alcuni aspetti importanti al fine di risparmiare tempo e materiali. Egli, durante il processo di evoluzione tecnica, sperimenta diversi metodi di lavoro che egli stesso definisce “propedeutici”. Infatti, dall’attenta analisi dei loro limiti pratici e dei risultati che forniscono, trae spunti e idee utili per la sperimentazione di quelli successivi.

Ligustro inizialmente sostituisce i pesanti ed ingombranti masselli con assai più pratiche tavolette di ciliegio aventi uno spessore di quattro millimetri, incollate su tavole di legno comune (multistrato o truciolato) spesse tre centimetri (fig. 3.7) e solo successivamente eliminerà la tavola di multistrato sostituendola con un pannello di compensato. E’ importante sottolineare come l’uso di tavolette più sottili, leggere ed economiche, suggerisca al nostro artista l’idea di base con cui perfezionare nuovi sistemi di lavoro ossia quella di estendere il concetto del disegno inciso su tavolette anche alle matrici dei colori.

La tecnica di incisione dei legni rimane invariata rispetto a quella originale in quanto egli incide un supporto più sottile su

Fig. 3.7

cui viene incollato il disegno tracciato su carta mino[42]. Ligustro incontra subito una certa difficoltà nel tracciare il disegno con inchiostro di china su una carta sottilissima come la mino, e inoltre si accorge che esso non è così preciso come vorrebbe. Per questi motivi, si affida a metodi più efficaci e precisi, supportato dalle moderne tecnologie e da nuovi materiali. Egli infatti disegna il soggetto su una carta normale e poi lo trasferisce su una carta da lucido. Successivamente ne esegue delle fotocopie che mediante un torchio litografico stampa sulla carta mino. A questo punto il tratto del disegno risulta essere molto più preciso, fine e pulito e la carta può essere incollata sulla tavola[43]: *"Solo quando la carta ha fatto presa sul legno, incomincio a incidere. Scavo, con ferri adatti, tutto intorno al disegno, lasciando solo le sue linee in rilievo. Al fine di non far saltare le finissime particelle del disegno, tengo i ferri in maniera particolare, ma ciò mi è anche facilitato dall'aver trattato il legno con particolari sostanze vegetali".* In questa fase il nostro artista apporta una primitiva e leggera modifica ai registri kentò, che, per ovvi motivi di spessore, non vengono più incisi, bensì costruiti con pezzetti di legno incollati sul supporto, esternamente alla superficie incisa, pur rispettando le posizioni tradizionali. Una volta incisa l'intera matrice del disegno, Ligustro ne stampa diverse copie su carta mino che successivamente gli serviranno per realizzare i

---

[42] Ligustro incolla il foglio di carta mino con la classica miscela adesiva di colla di riso e colla di pesce ma sostituisce l'olio di sesamo con l'olio di ricino che rende il supporto cartaceo perfettamente trasparente .

[43] Attualmente Ligustro adotta un procedimento di trasferimento del disegno sui legni, basato sul principio dell'impressione fotografica. In sostanza, egli applica sui legni precedentemente levigati e lucidati, una soluzione bianca di diossido di titanio e albumina, opportunamente trattata con un antifermentante. Una volta asciutta, su questa superficie bianca spalma, operando in un ambiente con poca luce, una miscela di acqua e nitrato d'argento allo 0,8% (8grammi d'argento in 100grammi d'acqua). Sopra ai legni egli posiziona un foglio di acetato su cui è tracciato il disegno, tenuto fermo da una lastra di vetro. Mediante l'esposizione alla luce, la superficie del legno trattata diventa scura ad esclusione delle zone coperte dai tratti del disegno che così rimane impresso in bianco sullo sfondo scuro. L'impressione fotografica così ottenuta viene fissata con una specifica soluzione, per impedirne l'oscurimento. A questo punto, dopo averlo lavato ed asciugato, i legni sono pronti per essere incisi.

clichè dei colori. Anche questi ultimi subiscono delle modifiche personali da parte dell'artista, il quale, anziché incidere le singole campiture su masselli, utilizza delle lastre di compensato da quattro millimetri grandi quanto la matrice del disegno, su cui incolla i pezzi di tavoletta di ciliegio, opportunamente sagomati e levigati, ciascuno nell'esatta posizione prevista dalla composizione (fig. 3.8).

Fig. 3.8

Operazione di incollaggio di un piccolo tassello di ciliegio, corrispondente ad uno specifico colore ancora da incidere

Le copie del disegno, preventivamente stampate dall'originale, servono per trasferire le singole campiture sulle diverse matrici e il procedimento di trasferimento ricalca quello tradizionale della carta incollata. Con questo metodo, Ligustro riesce a frazionare, in modo estremamente particolareggiato e soprattutto più libero, la composizione in quanto su tavole singole egli può ricavare le grandi campiture oppure raggruppare diversi particolari di uno stesso colore o ancora incidere i clichè di differenti colori di media e piccola grandezza disponendoli abilmente in modo da non creare contaminazioni e sovrapposizioni cromatiche in fase di stampa.

Gli attrezzi usati da Ligustro nella delicatissima fase di incisione delle matrici, ricalcano sostanzialmente quella che è la concezione del laboratorio giapponese, ossia l'artigianalità e manualità degli stessi. Egli infatti costruisce personalmente alcuni strumenti, come ad esempio i coltelli per incidere le linee del disegno, imitando nelle forme quelli

originali, compresa l’affilatura delle lame che, come dice lui stesso: *“…l’avevo inizialmente affidata ad un ebanista…In un secondo tempo, ho preferito aggiustarmi da solo per motivi di comodità”.*

Egli si costruisce persino gli scalpelli, usando sempre materiali di recupero, ossia manici di legno opportunamente sagomati per ottimizzare l’ergonomia della presa, su cui inserisce delle lame tagliate, affilate e sagomate nelle forme più disparate, secondo le proprie esigenze. Alcuni di questi strumenti sono presentati nella figura 3.9 mentre l’immagine 3.10 ritrae l’artista intento ad incidere una delle sue matrici.

I vantaggi della nuova tecnica di Ligustro si concretizzano, oltre che nel già citato risparmio di materiale, anche nella possibilità di realizzare stampe con un maggior numero di colori: *“Forte della mia esperienza e della conoscenza cromatica acquisita, avevo la possibilità di moltiplicare all’infinito lo spettro cromatico; i Giapponesi arrivavano sino a otto, massimo dieci colori!!”.*

Fig. 3.9

Alcuni strumenti artigianali di Ligustro

Fig. 3.10

La delicata fase di incisione di una matrice

3. 5 Ligustro e il problema della stampa

Durante la sua rielaborazione tecnica, Ligustro si rende conto che l'importante possibilità di realizzare stampe con moltissimi colori, incontra un ostacolo nella manipolazione della carta da stampa. Ogni passaggio di colore infatti, comporta un progressivo logorio del supporto stesso, in corrispondenza dei punti di riferimento del kento. Per ovviare a questo problema egli inizialmente rinforza la carta con nastri adesivi per proteggerla da eventuali strappi e successivamente giunge ad inventare i telai di stampa.

Si tratta di una introduzione tecnica e pratica molto importante del processo di realizzazione delle sue nishiki-e. Essi sono delle vere e proprie cornici di compensato rettangolari spesse quattro millimetri su cui viene fissata la carta e la cui finestra interna corrisponde all'effettiva superficie della stampa (vedi Tavola A). I vantaggi di questo espediente sono diversi. Innanzitutto Ligustro risolve il problema dei margini rovinati in corrispondenza del kento e in secondo luogo viene eliminato qualsiasi rischio di minimo movimento della carta durante la stampa. Inoltre, il nostro artista, grazie alla perfetta rigidità che il telaio garantisce, ha la possibilità di stampare non solo su supporti cartacei, bensì su vari tipi di tessuti, compresa la seta, più difficili da fissare.

Tavola A
Telaio di stampa

L'invenzione e l'uso dei telai richiede a Ligustro l'ennesimo perfezionamento del

processo di stampa, in quanto il sistema di allineamento non è più adeguato al nuovo metodo. Ligustro in questo modo introduce il doppio kento che permette il bloccaggio dei vari cliché dei colori pronti per essere inchiostrati e stampati e contemporaneamente il perfetto posizionamento e bloccaggio del telaio in corrispondenza degli stessi durante la stampa delle campiture cromatiche.

Il doppio kento costituisce, come dice la parola stessa, un duplice sistema di registro e consiste in un vero e proprio piano di lavoro che l'artista appoggia sul tavolo del suo laboratorio e sostituisce a seconda delle dimensioni della stampa che intende realizzare. Si tratta di una tavola di legno comune (multistrato o truciolato) di tre centimetri di spessore circa, su cui vengono ricavati due separati sistemi di registro, uno interno e uno esterno.

Il primo serve per bloccare le matrici lignee dei colori o del disegno, come mostra la figura 3.11, mentre quello esterno allinea il telaio della carta in perfetta corrispondenza con i cliché stessi. Ligustro ricava i riferimenti interni fissando quattro chiodi sulla tavola secondo la disposizione a doppia "L" (modificata rispetto al kento tradizionale), in modo tale che i cliché, tutti di uguale dimensione, vengano fissati all'interno del registro stesso tramite dei piccoli spessori di legno. Quello esterno viene ricavato allo stesso modo e i punti di

Fig. 3.11

Particolare del Kento interno con cliché pronto da incidere

allineamento (due) vengono disposti sulla tavola secondo le dimensioni dei telai della carta, facendo in modo che la finestra interna corrisponda alla posizione delle matrici (vedi fig. 3.12). *"In realtà"*, mi svela Ligustro, *"la finestra del telaio deve essere sempre leggermente più grande rispetto ai cliché in quanto devo tenere conto dello spazio occupato su un lato dagli spessori di bloccaggio delle tavole (generalmente due centimetri)"*. Il sistema del doppio registro e dei telai di stampa si rivela estremamente ingegnoso e permette un processo di stampa in un certo senso automatizzato in quanto sostituisce quello che nel sistema giapponese, è il passaggio del singolo foglio da uno stampatore all'altro, ciascuno dei quali è proposto all'impressione di una singola campitura (si tratta in effetti di una vera e propria catena di montaggio).

Fig. 3.12

Particolare dei punti di allineamento del Kento esterno

Ligustro infatti, stampa ogni campitura di colore della composizione sostituendo di volta in volta le matrici ad esse corrispondenti, chiudendole infine, come una sorta di cloisonnisme, all'interno del disegno, il cui cliché ovviamente viene stampato per ultimo. Egli inoltre realizza un telaio supplementare su cui fissa un foglio trasparente di acetato e sul quale stampa, ad inchiostro nero, l'intera composizione. Esso gli permette di tenere costantemente sotto controllo l'allineamento delle varie zone di colore rispetto al disegno man mano che le stampa, in modo da poter intervenire qualora si verifichino anche delle minime sovrapposizioni non

previste. La Tavola B mostra più chiaramente come funziona il sistema di allineamento e di stampa del doppio registro.

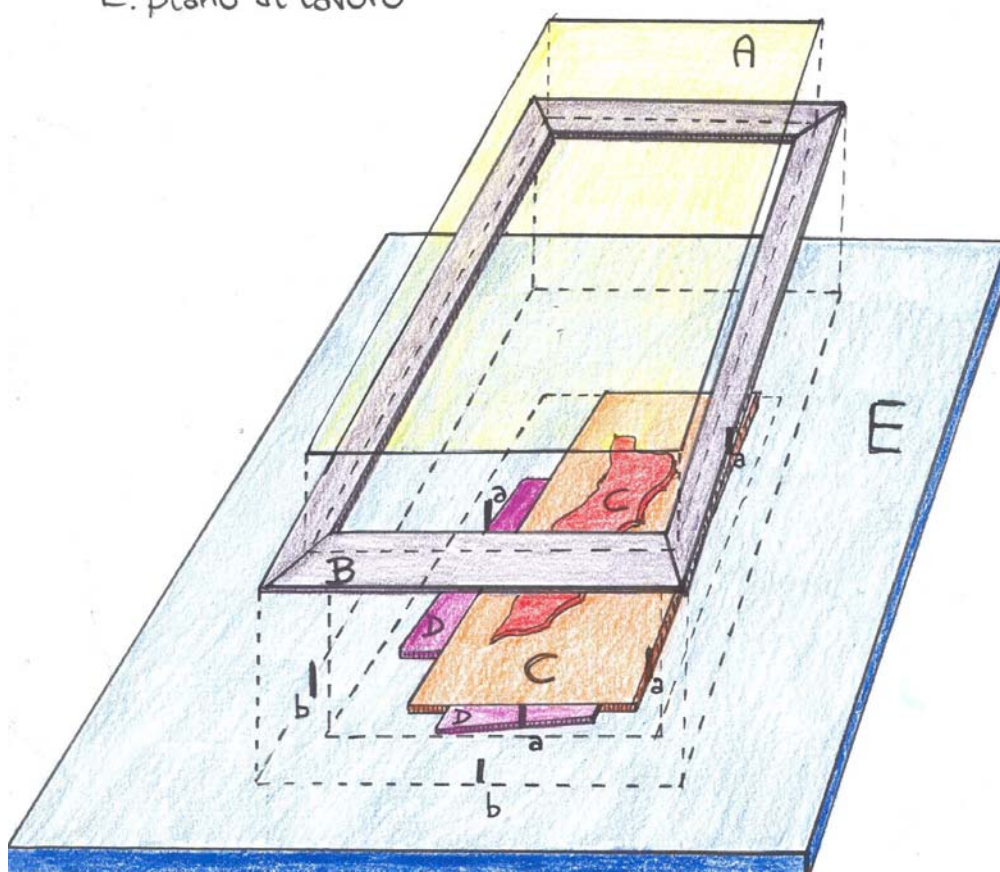



Tavola B

Sistema di allineamento del doppio registro

Ligustro sottolinea orgogliosamente come il suo “brevetto” universale gli permetta di realizzare le sue opere seguendo specifici formati di stampa: *“…nel momento in cui voglio realizzare un’opera più grande o più piccola, dovrò costruire delle tavole, dei telai e dei doppi registri adeguati ai formati scelti, ma questi piani di lavoro saranno universali per tutte le stampe di quella specifica dimensione”.*

CAPITOLO IV

LIGUSTRO E L'APPLICAZIONE TECNICA DEL COLORE

Nel precedente capitolo si è visto come le soluzioni tecniche apportate da Ligustro in merito alle operazioni di incisione delle matrici lignee, si siano rivelate molto interessanti dal punto di vista dell'ingegnosità e soprattutto molto efficaci in campo pratico. In questo capitolo verrà preso in considerazione l'approccio dell'artista nei confronti della gestione puramente tecnica del colore, attraverso l'analisi approfondita di una serie di operazioni che interessano la scelta dei pigmenti, la loro preparazione, l'inchiostratura delle matrici, la stampa vera e propria delle campiture compresi alcuni effetti particolari che rispondono a vere e proprie tecniche specifiche.

Per una migliore comprensione della materia in oggetto, è importante procedere secondo un parallelismo con quello che è stato l'impiego del colore nella tradizione delle stampe nishiki-e giapponesi.

La differenza fondamentale tra l'una e l'altra dimensione va ricercata nell'uso dei pigmenti ed in particolare nella base di preparazione degli stessi, in quanto quelli giapponesi erano ad acqua, mentre quelli usati dal nostro artista sono a base di lacca e vernici.

4.1 I tradizionali pigmenti giapponesi

Secondo la tradizione giapponese, lo stampatore, sia per le prove di stampa che per l'intera edizione, prima di tutto deve preparare il nero chiamato sumi e tutti i pigmenti dei colori, organici, inorganici e minerali.

Generalmente egli trova facilmente in commercio i pigmenti sotto forma di polveri, ricavate direttamente dai fiori, dalle piante o dalle terre. Il nero viene usato per realizzare il disegno sulla carta mino, ma anche per inchiostrare e stampare la matrice ad esso corrispondente, oppure per ricavare le campiture dei capelli e delle acconciature. Esso solitamente viene acquistato sotto forma di barretta preparata di fuliggine, ottenuta per combustione di carbone o olio e modellata con l'aggiunta di colla e aromi. Lo stampatore scioglie la barretta in una scodella piena d'acqua, aiutandosi con una spatola e una volta diluito, il liquido viene filtrato mediante un panno morbido e sottile (questo passaggio risulta inutile quando il sumi viene preparato per scrivere o dipingere con un pennello).

La densità del colore logicamente varia dalla quantità di acqua impiegata per la soluzione e quindi dipende dal tipo di uso a cui è destinato il colore stesso (solitamente il sumi per calligrafia è più liquido). Per quanto riguarda invece l'effetto di nero brillante, a cui si ricorre per alcuni particolari quali le acconciature o certi ricami e decorazioni dell'abbigliamento (vedi kimono), esso si ottiene aggiungendo una quantità appropriata di colla animale chiamata nikawa. L'effetto non si ottiene tramite stampa, bensì per ritocco pittorico, in quanto mi spiega Ligustro: *"Era impossibile spalmare la colla sui legni e poi stamparla, perché si presentava troppo liquida e sarebbe quindi colata fuori dagli stessi. Per*

ovviare a questo inconveniente, una volta stampate le campiture in nero, alcuni abilissimi amanuensi le ritoccavano con dei pennelli intinti nella colla".

Per quanto riguarda il bianco, alcune fonti suggeriscono che talvolta lo stampatore utilizzava un pigmento inorganico chiamato gofun, ricavato da conchiglie d'ostrica polverizzata. Tuttavia, secondo la tradizione, la resa delle campiture bianche si ottiene sfruttando semplicemente lo sfondo offerto dalla carta di stampa.

Nel corso degli anni, la tecnica tradizionale nishiki-e è stata oggetto di continui e approfonditi studi e laddove ad esempio, le nozioni sulle modalità di incisione delle matrici siano ormai già appurate e consolidate, dubbi e quesiti rimangono irrisolti circa la natura dei pigmenti, anche a causa delle scarse testimonianze scritte.

Tuttavia, la ricerca nei laboratori di conservazione occidentali, è giunta all'individuazione certa di alcune tipologie di pigmenti usati nelle tipiche stampe policrome alla fine del XVIII e inizio del XIX secolo.

Il blu ad esempio, viene estratto dalla pianta dell'indigo (ai) e in realtà si presenta come un color indaco[44]. Lo stampatore, piuttosto che usare direttamente la pianta, può ottenere il colore da una barretta ricavata estraendo la tinta da vecchi tessuti oppure da strisce di carta tinte, le cosiddette Ai gami[45]. Secondo questo procedimento, egli scioglie la barretta in una apposita scodella e le tonalità più chiare o più scure dipendono dalla quantità d'acqua della soluzione.

---

[44] In Giappone l'esistenza del colore blu è sconosciuta sino al 1820 quando viene importato per la prima volta dall'Olanda il Blu di Prussia. Da questo momento esso diventa il pigmento base per ottenere il blu intenso usato da Hokusai e Hiroshige per realizzare i cieli di alcune loro stampe.

[45] E' quasi certo che il Giappone importi dalla Cina, dei semilavorati sotto forma di tessuti o fogli di carta, i quali per immersione rilasciano il colore. Per evaporazione dell'acqua si ricavano le polveri del pigmento che vengono successivamente impastate con colla animale, modellate in barrette e lasciate asciugare.

Oltre all'indigo, lo stampatore dispone del blu chiaro, una specie di celeste chiamato Tsuyugusa, originariamente estratto dai petali dei fiori, il cui limite è quello di essere estremamente labile (raramente è sopravvissuto nelle vecchie stampe).

Il rosso proviene dal cartamo ed è un colorante estremamente sensibile alla luce[46]. Dal rosso cartamo, mediante soluzione in ammoniaca (alla fine del XVIII secolo, gli artisti giapponesi non conoscono l'ammoniaca e pertanto usano l'urina), si ottiene il rosa del cartamo conosciuto come Benigara, anch'esso molto sensibile alla luce.

Il giallo organico principale proviene da una radice tropicale tumerica conosciuta come Ukon o da una gommagutta arancione (Kusashio) ricavata dalla linfa di una pianta[47], mentre altri quali l'Enju, il Kihada e un verde senape (Zumi), sono estratti da fiori e cortecce di piante.

I pigmenti inorganici, a differenza di quelli organici, tendono ad essere maggiormente resistenti. Tra di essi, gli stampatori giapponesi fanno un largo uso del rosso-arancio (Tan) ricavato da piombo, zolfo e salnitro

---

[46] Il Carthamus tinctorius linn è una pianta erbacea annua della famiglia delle composite, originaria dell'Asia occidentale e oggi naturalizzata in tutto l'oriente, coltivata in Egitto e in India. Di questa pianta si utilizzavano, un tempo, principalmente i fiori. In India, dopo la raccolta effettuata da Febbraio a Maggio, questi fiori venivano fatti seccare e compressi in diversi imballi. I fiori del cartamo dell'India contengono due principi coloranti, uno giallo e uno rosso. Quest'ultimo, quello fondamentale, è conosciuto come Cartamina e si estrae mediante trattamento dei fiori con soda e successivamente per precipitazione con acido acetico e cristallizzazione. La cartamina si presenta in croste rosso scuro con riflessi verdi o in polvere bruno verdastra o ancora in cristallini rossi. Quest'ultima soluzione dà, per reazione con ammoniaca, una lacca rosa chiamata Estratto di cartamo.
VITTORIO VILLAVECCHIA, *Dizionario di merceologia e chimica applicata,* Ulrico Hoepli Edizioni Milano 1931 pp. 410.

[47] La Gommagutta o Gomma di Cambogia, è una resina ricavata da alcuni alberi della famiglia delle guttifere e principalmente dalla Gracinia Cochinchinensis del Cambodge. Si presenta sotto forma di bastoni che si ottengono raccogliendo la resina che cola da incisioni praticate nel tronco dell'albero, attraverso tubi di bambù, all'interno dei quali viene lasciata solidificare. Essa si scioglie parzialmente nell'acqua con reazione acida e fornisce una emulsione gialla che sparisce con aggiunta di ammoniaca, assumendo dapprima un colore arancio e successivamente bruno.
VITTORIO VILLAVECCHIA, *Dizionario di merceologia e chimica applicata,* Ulrico Hoepli Edizioni Milano 1931 pp. 410-11.

che tende a scurire nel corso del tempo,nonché del vermiglione (Shu) ossia solfuro di mercurio.

Il Benigara, oltre che per soluzione del rosso cartamo con ammoniaca, si presenta come un ossido di ferro, ricavato scaldando ematite (presente nel suolo) o solfato di ferro. Il giallo inorganico più usato è lo Shio, molto brillante, che consiste in un composto di zolfo e arsenico altamente tossico. Le combinazioni dei suddetti pigmenti, mescolati in piccole scodelle prima di stampare, sembra abbiano dato origine ad altre tinte: la gommagutta arancione ad esempio, mischiata al rosa del cartamo e al nero sumi, produce tutta la serie dei bruni-arancioni, mentre se combinata con il vermiglione, fornisce un bruno chiaro chiamato Choji. Il giallo zumi e il rosa del cartamo danno l’arancione Dai’o mentre dalla miscela di cartamo rosa e celeste tsuyugusa si ottiene la lavanda, un pigmento estremamente sensibile alla luce e all’umidità.

4.2 La preparazione della carta

Mentre lo stampatore prepara i pigmenti previsti, gli assistenti predispongono la carta di stampa, ossia la tagliano e la misurano. Successivamente, su di essa spalmano, con un grande pennello, una soluzione di colla animale e colla di riso diluiti in acqua calda, e appendono così i fogli ad asciugare (fig. 4.1).

Senza l'applicazione di questo "adesivo", i colori non si fisserebbero sul supporto, allargandosi a macchia e filtrando da un foglio all'altro una volta impilati dopo la stampa. L'incollatura inoltre evita che qualsiasi fibra più morbida della carta possa aderire o depositarsi sulla tavola durante la stampa. Una volta incollati e asciugati, i fogli vengono impilati l'uno sull'altro e lo stampatore li mantiene umidi inserendone uno bagnato ogni tre o quattro asciutti. La pila viene conservata in un luogo asciutto e talvolta coperta e protetta con un panno.

Fig. 4.1

Fase di preparazione della carta
Un assistente applica la colla di riso sui fogli mentre un altro li appende ad asciugare.

E' di vitale importanza, per non compromettere il risultato finale della stampa, poter garantire un giusto equilibrio tra l'umidità e l'aridità della carta e dell'ambiente di lavoro, in quanto se la carta è troppo bagnata, i colori possono colare ma al tempo stesso, se il laboratorio è troppo caldo o troppo umido, la carta ammuffisce e si deteriore durante i giorni di stampa.

4.3 I vari tipi di carta e i loro formati

Prima di procedere con la descrizione dei processi di stampa, si ritiene doveroso fare degli accenni riguardo ai tipi di carta usati, ai metodi di preparazione e ai formati, in quanto essi variano a seconda del tipo di uso che ne viene fatto.

Innanzitutto bisogna dire che la tradizionale carta giapponese chiamata "washi", contrariamente a quanto ancora oggi si sente dire "carta di riso", non ha niente a che fare con il riso, a meno che non si considerino piccolissime quantità di pasta di amido talvolta usate per incollare. Piuttosto essa è ricavata da diversi tipi di fibre vegetali. Da queste lunghe fibre si ottiene una carta più forte e più flessibile di quella che i maestri del legno usarono per la carta moderna in occidente. I maggiori tipi di washi si differenziano per le piante usate per ottenere ciascuna varietà. La maggior parte delle xilografie Ukiyo-e, sono stampate su carta "washi" ottenuta originariamente da fibre di mora di gelso, conosciuta come "kozo" (Broussonetia Kajinoki).

Il processo per ottenere la carta kozo, che può essere ancora oggi vista in poche zone come Otaki, nella prefettura di Fukui (antica provincia Eichizen), segue il tradizionale metodo del periodo Edo, anche se alcuni dettagli sono stati cambiati dal XIX secolo, come d'altronde è successo per altre discipline coinvolte nel processo di stampa. Nel periodo Edo, i contadini si occupano della produzione di carta durante i mesi freddi, quando gli impegni nelle loro aziende agricole e nelle foreste sono meno pesanti. Almeno dalla metà del XVIII secolo la produzione di carta comincia a fiorire come una energica attività artigianale che costituisce

spesso la fonte esclusiva di rendita nei villaggi delle lontane aree montagnose, inadatte alla coltivazione del riso.

Dopo aver raccolto la fibra di mora mediante il taglio regolare di cespugli dai gambi sottili piuttosto che da un albero, il fabbricante di carta strappa la parte più scura della corteccia esterna. L'immersione prolungata o talvolta l'esposizione al vapore dei mazzi di gambi, facilita questa prima fase laboriosa. Successivamente le fibre bianche interne vengono fatte bollire e tutti i pezzi di corteccia e gli avanzi scartati. Alla fine, con l'aggiunta di amido, si ottiene una soluzione pastosa. Il fabbricante di carta raccoglie abilmente una certa quantità di pasta dentro ad un lungo vassoio tenuto a mano, dotato di un fondo simile ad un setaccio, costituito da asticelle di bambù. Un costante movimento oscillante permette di filtrare le fibre che si depositano uniformemente sopra il ripiano (fig. 4.2).

I fogli bagnati vengono estratti e poi stesi separatamente su un asse ed esposti al sole ad asciugare. I segni delle asticelle del ripiano rimangono visibili nei fogli di carta finiti semitrasparenti usati per le stampe. La dimensione del ripiano varia da una zona all'altra di produzione ma è fondamentalmente limitata dall'ampiezza del braccio dell'artigiano che lo usa e determina altresì la misura dei fogli di carta.

Fig. 4.2
Fasi di preparazione dei fogli di carta

La carta finita irregolare, viene imballata in un rivestimento esterno di pagliericcio e legata con corde per essere trasportata dai contadini fuori dai villaggi, tramite zaini o con l'uso di cavalli. Le imbarcazioni spesso trasportano la carta, dalle città castello dei domini feudali, ai magazzini all'ingrosso di Edo e Sakai. I venditori all'ingrosso vendono la carta agli editori i quali a loro volta riforniscono gli stampatori.

In termini di qualità, la maggior parte delle nishiki-e è stampata su una carta Kozo chiamata "Masa", ossia una carta leggera dalla granatura liscia, di colore quasi bianco e semitrasparente quando esposta alla luce. Talvolta la carta Masa può contenere piccole quantità di altre fibre oltre a Kozo. Il nome masa viene genericamente applicato a tutte, ma quella più raffinata è chiamata "Hosho".

La carta Hosho viene usata per la maggior parte dei documenti durante il periodo Edo e il termine deriva da un originale significato di "carta ufficiale per i decreti del governo". I termini Masa e Hosho, spesso vengono combinati con i nomi delle località di produzione e in questi casi corrispondono a carte leggermente differenti per qualità e formato dei fogli. Ad esempio l'antica provincia di Iyo, oggi prefettura di Ehime, sembra essere stata un'importante area di provenienza di carta per le nishiki-e. Alcune fonti tradizionali ci dicono che la carta "Iyo-masa" è stata rimpiazzata, dal 1830, da "Iyo-bosho", mentre secondo altre si tratta della medesima carta.

La carta prodotta per le xilografie policrome dalla metà del XIX secolo nella moderna area di Tokyo, a Hodogaya e Otowa, viene chiamata "Jimasa" mentre nell'area di mino, oggi prefettura di Gifu, viene prodotta l'omonima carta, usata per le stampe prima dell'avvento della stampa

policroma. Successivamente il suo uso viene limitato come mino leggera per realizzare i disegni originali dell’artista e per le prove di stampa.

Originaria della provincia di Gifu, risulta essere anche la carta Gampi, sottile e crespa, la quale deve il suo nome alle fibre gampi ossia Diplomorpha sikokiana honda o Wikstroemia sikokiana. Questa carta, così come la mino, viene usata, dopo un’applicazione di colla, per il disegno principale o le sue copie.

La carta Torinoko, proveniente dalla provincia di Heichizen, è dotata da un lato di una superficie liscia e dall’altro di una superficie finemente bucherellata a guscio d’uovo e viene solitamente ottenuta da un miscuglio di Gampi con Mitsumata (Edgeworthia papyrifera). Essa è rinomata come carta per calligrafia e viene raramente impiegata nella xilografia, eccetto speciali album stampati.

Una carta chiamata Nishinouchi invece, prodotta nelle prefetture di Ibaragi e Tochigi, non è molto usata per la nishiki-e del periodo Edo, mentre trova un maggior impiego per le copie delle stampe prodotte nel tardo XIX secolo e all’inizio del XX secolo.

Nella prefettura di Saitama, non lontano da Tokyo, viene ancora oggi prodotta la carta Hosokawa, molto resistente e usata principalmente per i paraventi interni shoji. Infine la Gasenshi, è una carta sottile, prodotta originariamente in Cina con successive versioni Giapponesi, impiegata per foderare sul retro e riparare le stampe.

Per quanto riguarda i formati, essi rispondono a nomi ben precisi ricavati da uno standard che varia leggermente per dimensioni a seconda del luogo di provenienza o della famiglia che produce la carta stessa (fig. 4.3).

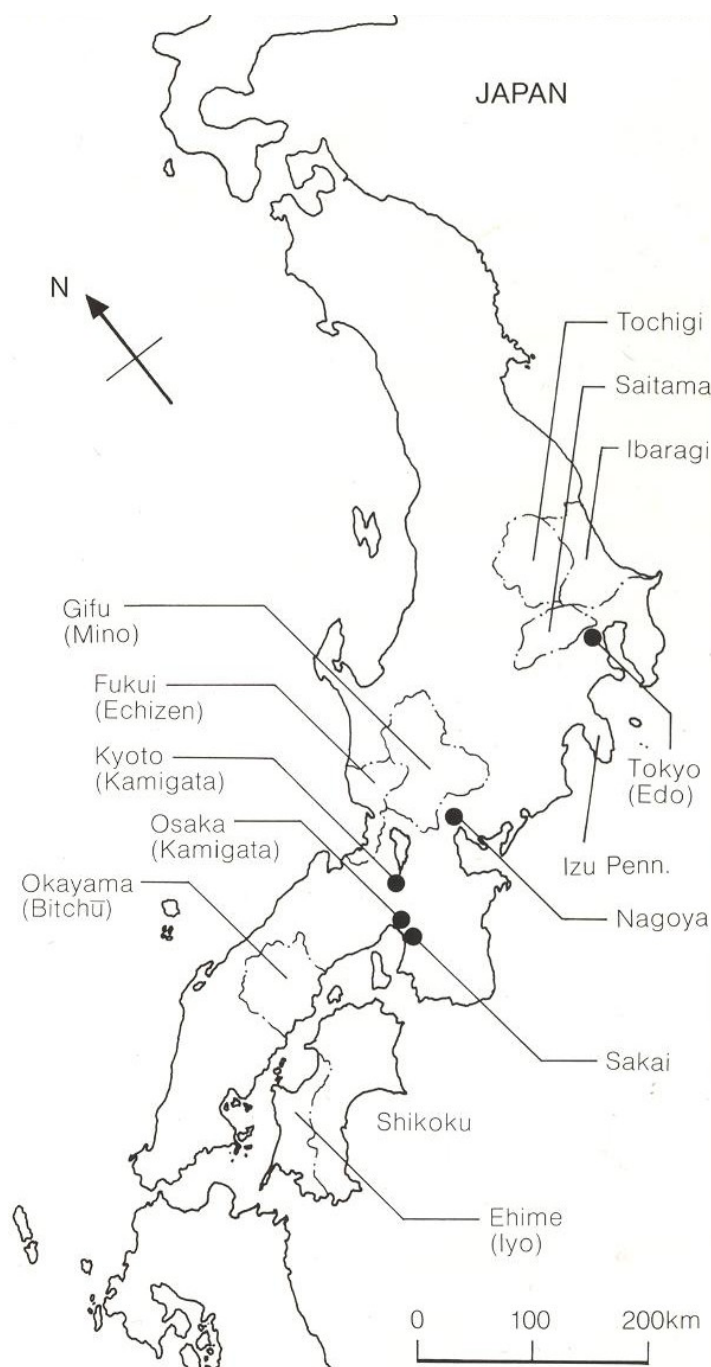



Fig4.3

Principali province di provenienza dei tipi e formati di carte

Queste minime differenze degli standard comunque, non cambiano le proporzioni e i nomi dei formati che da essi si ricavano. Solitamente la misura standard del foglio, chiamato “obosho” o “largo hosho”, corrisponde a 53x39 cm. Se esso viene tagliato in metà sul lato lungo, si ottengono due “oban” (39x26,5 cm). La misura oban viene spesso combinata in multipli per ottenere dittici e trittici. Il taglio oban a sua volta, diviso in metà sul lato lungo, fornisce due “chuban”.

Il formato standard obosho può essere diviso in metà sul lato corto e in questo caso si ottengono due formati “nagaban” e da essi sei “shikishiban” quadrati, generalmente usati, come vedremo, per realizzare i surimono (fig. 4.4).

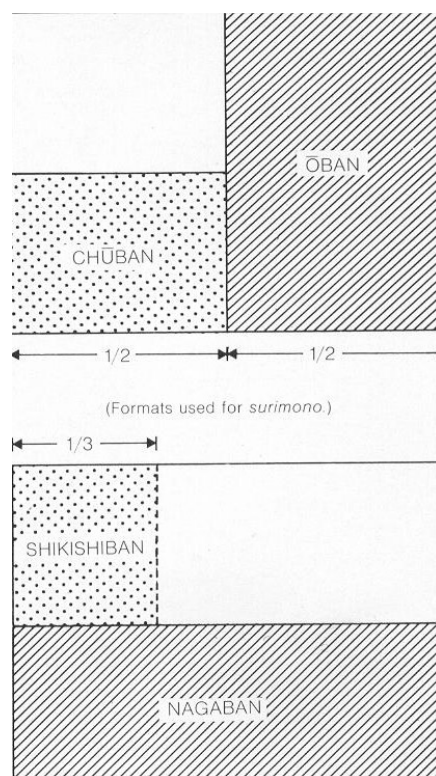



Fig. 4.4

Esistono anche un secondo e un terzo formato rispettivamente più piccolo e più grande del foglio obosho. Si tratta del “Shobosho” (47x33 cm) e “l’Ohirobosho” (58x44 cm) i quali forniscono, come si vede in figura, altrettanti multipli, conosciuti con termini ben precisi (fig. 4.5).

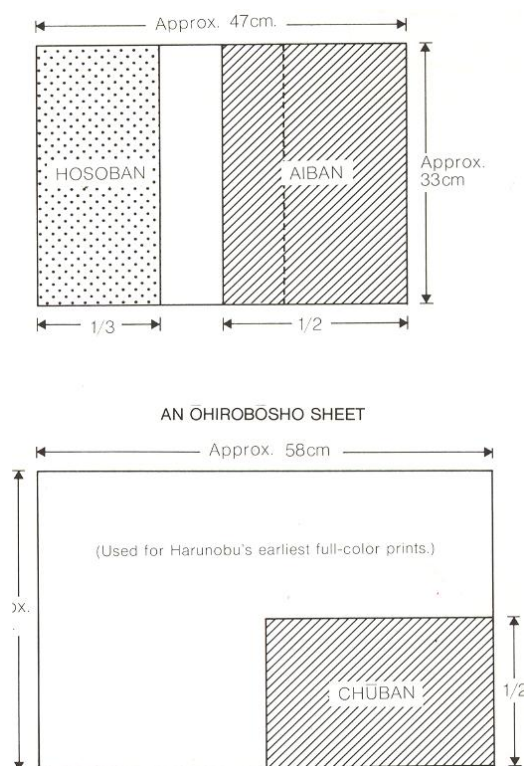



Fig. 4.5

4.4 Le carte usate da Ligustro

Innanzitutto, è fondamentale precisare che Ligustro, a differenza dei Giapponesi, usa la carta asciutta e l'adozione dei colori a base di lacca unita all'originale sistema di stampa, gli evitano qualsiasi trattamento di preparazione della stessa.

Solitamente egli realizza le sue Nishiki-e su una carta "Hodomura", che per qualità appartiene alla categoria delle carte Hosho. Essa è una carta pastosa, spessa, con una grammatura di 110gr./mq, e al tempo stesso morbida. Ogni tipo di carta possiede proprie qualità specifiche e spesso la medesima carta può avere delle grammature diverse. E' il caso della "tairei", che egli utilizza nelle consistenze di 70 e 130gr./mq.

"La carta Kozo", mi spiega, *"è un tipo di supporto molto fibroso con una grammatura di 60gr./mq mentre la"Mino tenguio" (6gr/mq) è più sottile della carta mino tradizionale (10gr./mq)"*. Laddove quest'ultima è stata principalmente usata per realizzare i disegni delle opere e trasferirli sulle matrici, la Tenguio, si è rivelata per l'artista come uno dei grandi motivi di orgoglio in riferimento alla sperimentazione dei colori in quanto egli è riuscito ad utilizzarla come supporto di stampa, nonostante sia estremamente sottile, delicata e poco resistente alle pressioni: " *I Giapponesi non sarebbero mai riusciti a stampare su questo supporto finissimo, poiché esso, per effetto della preparazione adesiva e dei colori ad acqua, non avrebbe conservato la sua consistenza e si sarebbe quindi distrutto"*.

4.5 Preparazione delle tavole e applicazione del colore

Una volta preparata la carta, lo stampatore fissa la tavola sul suo ripiano di lavoro basso mediante dei teli e la inclina leggermente in senso contrario rispetto alla sua posizione con i registri kento in basso (questo accorgimento facilita l'allineamento dei fogli di stampa). Egli lavora solitamente seduto dietro ad un paravento in modo da proteggersi dalla corrente o dalla polvere. E' importante infatti, tenere pulita la zona di lavoro e soprattutto usare la massima cura e precisione nelle fasi delicate di inchiostratura e stampa.

A questo punto, egli inchiostra la tavola mischiando direttamente su di essa il colore e la colla di riso. Siamo di fronte ad una operazione molto delicata e importante che richiede molta abilità in quanto il colore deve essere distribuito uniformemente. Per fare ciò lo stampatore usa dei pennelli particolare molto morbidi con peli di cavallo.

Ligustro ci tiene a precisare che *" non erano vere setole di cavallo, bensì fibre vegetali ricavate da un'erba chiamata "cavallo".*

Lo stampatore, prima di iniziare l'inchiostratura, esegue un trattamento particolare per ammorbidire le setole, ossia le strofina accuratamente per circa trenta minuti, su una pelle di squalo. Questa superficie, che Ligustro prontamente sostituisce, per motivi di approvvigionamento, con una di pesce gattuccio, possiede la caratteristica di essere talmente affilata e abrasiva da spezzare materialmente le setole rendendole sempre più fini e morbide come il cotone (fig. 4.6 e 4.7).

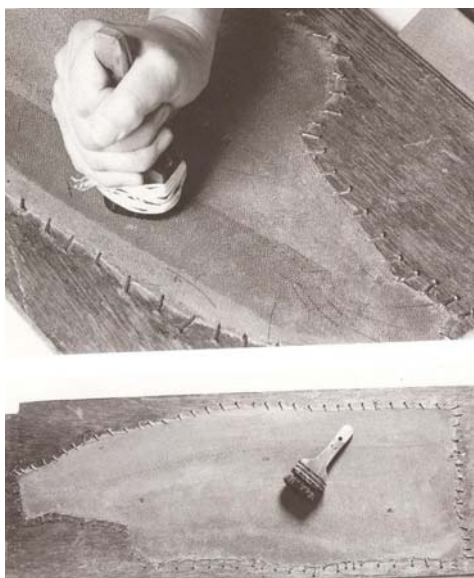



Fig. 4.6

Strofinamento delle setole dei pennelli sulla pelle di squalo

Fig. 4.7

Tipico pennello medio usato per spalmare i pigmenti sulla tavola

Lo stampatore, battendo e ruotando il pennello in modo da sfruttare la sua larga pennellata, riempie uniformemente le zone in rilievo senza preoccuparsi di far uscire il colore nelle zone scolpite. Per ottenere delle sfumature, il cosiddetto Bokashi, egli modula l'applicazione, preoccupandosi di inumidire maggiormente con acqua la tavola, prima di applicare il colore.

E' importante rimarcare come non vengano mai aggiunti il nero e il bianco per modulare una zona colorata. Tuttavia la polvere bianca gofun a cui si è accennato nel paragrafo dedicato ai pigmenti originali, viene aggiunta all'impasto dei colori al fine di renderli più coprenti e al tempo stesso vivaci e brillanti.

Una volta steso il colore, lo stampatore preleva il foglio dalla pila e lo posiziona sulla matrice allineandolo con i registri del kento. L'impressione dei colori avviene con un metodo manuale, ossia strofinando la carta sul retro, con uno strumento particolare, il baren (fig. 4.8). Esso consiste in un piccolo scudo circolare rigido, avente un diametro di dieci, dodici centimetri circa e formato da due dischi. Il primo è realizzato con strati di carta incollati tra loro e arrotolati sul bordo così da formare una specie di ricettacolo basso all'interno del quale viene inserito e incollato un secondo disco, fatto di corde intrecciate e arrotolate. I due dischi sono rivestiti da foglie di bambù molto larghe, attorcigliate energicamente nella parte posteriore del disco

Fig. 4.8

stesso, sino a formare una sorta di impugnatura per la mano (fig. 4.9).

Generalmente ogni stampatore prepara con la massima cura il proprio baren e periodicamente ne unge la superficie con olio di sesamo per renderla sempre liscia e scorrevole onde evitare di strappare la carta. Stampato un colore, il foglio viene sistemato su una pila in attesa della prossima impressione oppure viene ristampato per intensificarne l'effetto. Quest'ultima operazione viene solitamente eseguita per gli sfondi in quanto essi richiedono diverse ripetizioni al fine di ottenere la giusta intensità di colore stabilita. Le ristampe di una determinata cromia comportano un grande spreco di carta e pigmenti e un effettivo rallentamento dell'attività editoriale in quanto sono necessarie diverse prove di stampa per raggiungere l'effetto voluto, soprattutto quando si stampano colori molto deboli quali i gialli.

Fig. 4.9
Primo piano di due baren

Molto spesso gli stampatori partono da tonalità molto chiare e via via scuriscono le gradazioni. Sebbene questo sistema moltiplichi il numero delle prove di stampa, per contro evita che le tavole assorbano subito i pigmenti. A questo proposito, la tradizione vuole che, a seconda della complessità dell'opera e dei pigmenti usati, l'unità di lavoro standard di uno stampatore, chiamata Uppai, corrisponda a duecento copie giornaliere. Questo valore non dipende tanto dal limite delle capacità ed energie umane, quanto da un fattore puramente tecnico. Raggiunto tale limite di copie

infatti, le tavole tendono a saturarsi di colore, pregiudicando così di fatto la nitidezza delle stampe. In realtà il limite delle duecento stampe è riferibile alle copie per così dire buone, ovvero quelle stampate su un medesimo livello di definizione, mentre il numero effettivo dei passaggi risulta essere superiore se si includono tutte le prove necessarie a raggiungere tale definizione e quelle successive in cui la qualità comincia a scadere per effetto della saturazione.

Ligustro studia attentamente tutte le problematiche connesse alla gestione tecnica del colore con particolare riferimento alla consistenza delle carte e al loro livello di assorbimento dei pigmenti, nonché la natura e le basi di soluzione dei pigmenti, gli strumenti artigianali e le metodologie di applicazione, curando in modo particolare lo studio delle tecniche e degli effetti speciali.

4.6 I pigmenti usati da Ligustro

Riguardo alla natura dei pigmenti usati da Ligustro, si può affermare come non vi siano grandi differenze rispetto a quelli usati dagli stampatori giapponesi, in quanto essi si presentano come polveri e terre. Durante uno dei nostri incontri, egli mi mostra orgoglioso un prezioso cofanetto nel quale conserva dei pigmenti originali. Oltre ad alcune preziose barrette di colore quali un nero sumi, un giallo, un rosso e un blu (fig. 4.10. Essi sono i colori ad acqua con i quali ha realizzato le sue prime nishiki-e seguendo la tecniche tradizionali), egli mi mostra alcuni piccoli barattoli e botticini di vetro nei quali custodisce i pigmenti in polvere. Essi sono perlopiù colori complementari tra i quali spiccano per la particolare brillantezza, un rosso-rosa, un verde, un azzurro intenso, un giallo paglierino, un rosso aragosta, un violetto e un prezioso blu di lapislazzuli che conserva come una reliquia assieme a polveri d'oro, d'argento e di mica (fig. 4.11).

Fig. 4.10

I colori ad acqua di Ligustro…

La grande novità del colore apportata da Ligustro, va ricercata nella base di soluzione delle polveri. Egli, estremamente esigente dal punto di vista cromatico e poco incline a gestire i colori ad acqua, trova questi ultimi piuttosto inadatti ad esprimere e rendere visibili la vivacità dei toni, la lucentezza e la brillantezza degli effetti da sempre cercati. Inoltre, afferma:

"…il colore ad acqua, seppur diluito con la colla animale, asciugava rapidamente e aveva una consistenza liquida adatta agli artisti giapponesi che stampavano a otto, massimo dieci colori e preparavano il pigmento direttamente sulla matrice. Io avevo bisogno, invece, di un impasto più denso che asciugasse più lentamente in modo da poter ottenere, attraverso una serie di combinazioni e sovrapposizioni, uno spettro cromatico più ampio, capace di soddisfare la mia sensibilità e fantasia".

Fig. 4.11

…e i pigmenti in polvere

La risposta alle sue esigenze, è offerta da un impasto delle terre a base di lacca e oli, solitamente vegetali. In sostanza, Ligustro prepara il colore non direttamente sulle matrici, bensì sul banco di lavoro, generalmente sopra una lastra di vetro, impastando le terre con alcune gocce di olio di lino o di girasole. Siccome questa miscela è piuttosto liquida, egli prepara separatamente una pasta bianca più densa, a base di diossido di titanio miscelato con un collante chiamato tecnicamente "vernice debolissima" (originariamente usato nella stampa litografica), oppure con della missione per doratura a base di lacca.

La peculiarità di questo impasto bianco è data dal fatto che è possibile aumentarne il tempo di essiccazione sino a settanta ore con l'aggiunta di dosi differenti di trementina pura. Ligustro amalgama i due impasti assieme e in questo modo ottiene un colore certamente più chiaro,

ma al tempo stesso dotato della giusta densità per l'inchiostratura e la stampa dei cliché; per scurire le tonalità, è sufficiente aggiungere del pigmento.

Le modifiche sostanziali apportate agli impasti dei colori, sono strettamente legate anche all'uso di nuovi attrezzi usati per l'inchiostratura. Infatti, l'artista mi dice: *"…dopo alcuni tentativi, mi sono reso conto che era impossibile stendere il colore ad acqua sulle matrici in quanto non avevo la possibilità di procurarmi i pennelli morbidissimi usati dagli stampatori giapponesi*[48] *e inoltre i pennelli classici a mia disposizione, per quanto morbidi fossero, non mi permettevano di stendere in modo uniforme sui cliché il colore più denso a base di lacca. Per questo motivo ho optato per uno strumento estremamente più efficace ossia i rulli di gomma*" (fig. 4.12).

Fig. 4.12
I rulli di gomma e le spatole di Ligustro

Aiutandosi con una spatola, Ligustro impasta un colore alla volta, in dosi che dipendono dalla grandezza delle campiture e dei passaggi previsti per ciascuna di esse; vi strofina sopra il rullo e inchiostra la matrice bloccata sul kento interno. (cfr. par. 3.5 **Ligustro e il problema della stampa**). Una

[48] Ligustro prova ad ammorbidire, con scarsi risultati, i pennelli a sua disposizione, adottando il metodo di strofinamento.

volta applicato il colore, adagia sul cliché il telaio della carta e vi strofina sopra, con una leggera pressione, il baren, seguendo un movimento ondulatorio e rotatorio (fig. 4.13).

Così come tutti gli altri strumenti ed attrezzi di lavoro, il baren di Ligustro soddisfa in modo puntuale e preciso quelle che sono le sue diverse esigenze di applicazione pratica, sempre mirate al perfezionamento della tecnica nishiki-e. La genialità dell'artista non manca di rivelarsi persino nella realizzazione di un piccolo strumento di lavoro, del tutto simile a quello usato dagli stampatori giapponesi, ma dotato di particolari soluzioni tecniche.

Fig. 4.13

Innanzitutto è bene precisare che parlare "del" baren di Ligustro non è esatto in quanto bisognerebbe fare riferimento "ai" baren. Infatti, mentre i Giapponesi usano un solo tipo di tampone, descritto precedentemente, (cfr. Par. 4.5 **Preparazione delle tavole e applicazione del colore)**, Ligustro ne progetta e costruisce diversi, ciascuno dei quali è studiato per ottenere specifici effetti o tipo di stampe, che dipendono dalle proprietà di assorbimento delle carte usate nonché dalla consistenza degli impasti di colore. Ligustro arriva a concludere infatti che, sugli effetti finali delle stampe, giocano un ruolo fondamentale la pressione di stampa e l'azione di sfregamento, le quali dipendono soprattutto dalle superfici con le quali esse vengono esercitate.

Per questo motivo egli costruisce diversi baren con superfici più o meno dure rivestite di carta oleata, in sostituzione delle tradizionali foglie di bambù. In questo modo, un baren di sughero risulta essere più morbido e leggero sulla carta, rispetto a uno realizzato completamente in legno o in materiale da calzatura (Ligustro usa anche diversi tipi di gomma impiegati per le suole e i tacchi delle scarpe!), mentre altre superfici fatte con paglia di Vienna o corde intrecciate, gli permettono di ottenere particolari effetti vibranti sulle stampe (fig. 4.14). Generalmente i suoi baren hanno le stesse dimensioni e forme di quelli tradizionali, ma egli ne costruisce anche alcuni quadrati e altri "mignon", specifici per stampare le stampe formato "fagiolo", le cosiddette mame-e.

Fig. 4.14
I baren di Ligustro

CAPITOLO V

LE TECNICHE PARTICOLARI

5.1 L'uso delle polveri di mica, d'oro, d'argento e perla (Kirazuri)

Senza dubbio, una delle caratteristiche che rendono le stampe di Ligustro molto affascinanti, è data dalla straordinaria vivacità e lucentezza dei colori. Laddove i Giapponesi riuscivano a rendere vivaci e brillanti i loro colori aggiungendo il bianco gofun all'impasto di colla e pigmenti, così Ligustro ottiene un risultato estremamente più raffinato, usando un bianco splendente, quel diossido di titanio, con il quale impasta le polveri, amalgamandole con le lacche.

Tuttavia, il segreto della lucentezza di alcuni particolari è da attribuire alle polveri di mica, che egli scopre nei primi anni 90 e che sperimenta, in maniera sempre più originale rispetto alla tradizionale tecnica giapponese.

La mica[49], già largamente usata nell'antica Cina per decorare i preziosissimi ventagli, viene introdotta nel contesto artistico delle

[49] In mineralogia, si chiamano miche vari silicati doppi di alluminio, metalli alcalini e magnesio, caratterizzati da una facile sfaldatura, in modo da poter essere ridotti in lamine sottilissime flessibili. La mica si può confezionare in lastre e in fogli .Dai detriti di scarto della lavorazione in fogli, si ottiene la polvere di mica.

xilografie, intorno al 1790 e il primo artista a fare uso di queste polveri è Isoda Koryusai intorno al 1780. Successivamente, nel 1795, la tecnica viene ripresa da Toshusai Sharaku, il quale la impiega largamente per realizzare gli sfondi lucenti delle sue opere in cui raffigura gli attori più famosi del teatro Kabuki.

Sharaku ha il merito di aver sviluppato e perfezionato in modo eccelso la resa cromatica con le polveri di mica e un esempio della sua maestria è riscontrabile nei ritratti a mezzo busto (Okubi-e) dei suoi personaggi, la cui forte espressività, resa con lineamenti esagerati e quasi caricaturali, è rafforzata dalla brillantezza degli sfondi (fig. 5.1).

Fig. 5.1

L'attore Otani Onoji nel ruolo di Edobei
Toshusai Sharaku

La tecnica di stampa dei colori con l'aggiunta delle polveri di mica è conosciuta con un nome ben preciso, ossia Kirazuri (kira=mica). Secondo il metodo tradizionale, la campitura con la mica, generalmente gli sfondi, deve essere stampata prima degli altri colori. Lo stampatore sceglie un colore di base (solitamente il nero sumi per ottenere un grigio, il rosa cartamo, un giallo oppure l'indigo[50]), inchiostra la matrice corrispondente e lo stampa. A questo punto, sul colore stampato ancora fresco, egli applica con un setaccio le polveri finissime di mica oppure di perla che aderiscono alla campitura per effetto della colla. Per assicurare una maggiore aderenza, solitamente il

[50] Stampando su fondo bianco o direttamente sulla carta, la mica produce una superficie bianco-argento.

foglio viene sistemato nuovamente sul cliché e viene esercitata su di esso una leggerissima pressione con il baren.

5.2 Il Kirazuri di Ligustro

Ligustro, usando colori a base di lacca, inchiostra la matrice con il colore desiderato e lo stampa; successivamente spalma sulla stessa matrice, usando i rulli o un setaccino, le polveri di mica, oro, argento o perla, e aiutandosi con il baren, le fissa sulla campitura precedentemente stampata.

Il procedimento, in sostanza è molto simile a quello originale; tuttavia ha il vantaggio che mentre i Giapponesi sono obbligati a stampare solo gli sfondi e soprattutto prima di qualsiasi altra campitura di colore, senza possibilità di creare sovrapposizioni di zone brillanti, Ligustro, grazie al sistema della microscomposizione delle matrici di colore, ha la possibilità di applicare le polveri brillanti a qualsiasi colore già stampato, sovrapponendo persino gli effetti.

L'artista inoltre mi specifica che la tecnica del kirazuri spesso viene indicata nelle nishiki-e con specifici termini che variano a seconda del luogo di produzione delle opere stesse e di alcuni minimi dettagli riguardanti le modalità di esecuzione e consistenza dei prodotti impiegati. A questo proposito, si riporta uno specifico glossario delle varie applicazioni del kirazuri:

Gindei: impiego di polvere d’argento per dare rilievo a particolari finemente ricavati nella stampa.

Gin-Sunago: scaglie e polvere d’argento cosparso sulla superficie al fine di ottenere effetti di luminosità per particolari cliché, così da ricavare stampe perfettamente simili (“Ma le stampe non venivano mai uguali l’una all’altra!”, afferma Ligustro).

Kindei: colore dato da polvere d’oro per coprire minime parti della superficie della stampa con motivi decorativi.

Kin-Sunago: Scaglie e polvere d’oro cosparso sulla superficie al fine di ottenere effetti di luminosità per particolari cliché, così da ricavare stampe perfettamente simili.

Quest’ultima tecnica, nella sua forma tradizionale prevede che gli artisti, come primo passaggio, stampino sulla carta, una campitura di colla leggermente colorata con un pigmento (solitamente rosso), corrispondente alla parte della composizione da dorare (la colorazione serve per rendere visibile sulla carta la forma della zona stessa). A questo punto l’artista distribuisce sulla macchia adesiva i piccolissimi frammenti d’oro servendosi di una piccola canna di bambù che li contiene al suo interno. All’estremità inferiore, la cannuccia è dotata di una retina che ha la funzione di dosare la caduta dell’oro sulla carta.

5.3 La tecnica del Kimpaku

Diverso è il discorso delle superfici stampate a foglia d'oro, che richiede una tecnica particolare chiamata Kimpaku.

Mentre i Giapponesi si limitavano a stampare piccolissimi particolari in oro, Ligustro riesce a realizzare anche grandi campiture dorate pur seguendo la seguendo la tecnica tradizionale.

E' importante precisare che, a differenza del kirazuri che può essere fatto in qualsiasi momento, il kimpaku deve essere realizzato prima della stampa dei colori.

Ligustro applica sul cliché del colore la missione per doratura leggermente tinta con polvere rossa e la stampa sulla carta. A questo punto, applica sulla superficie adesiva fresca, l'oro in foglia sino a coprire interamente la zona desiderata, senza seguirne con precisione i contorni. Quando le superfici sono molto grandi, egli applica l'oro a strisce o a pezzi piuttosto piccoli, ottenendo, per effetto delle giunzioni, una maggiore vibrazione della superficie dorata.

Una volta asciutta l'applicazione, le zone dorate eccedenti i contorni, vengono asportate manualmente in quanto non incollate, lasciando così pulito il resto della carta su cui stampare successivamente i colori. Dalla descrizione della tecnica è evidente che se la foglia d'oro fosse applicata in una fase successiva e non per prima, asportando le parti in eccesso, si macchierebbero inevitabilmente gli altri colori, compromettendo così l'integrità della composizione stessa. Ligustro utilizza le stesse modalità di esecuzione per le campiture a foglia d'argento, tecnicamente chiamate Gimpaku.

5.4 Il Bokashi di Ligustro

La tecnica del Bokashi permette di realizzare delle sfumature di colore su una medesima campitura. Secondo l’antico metodo nishiki-e, lo stampatore, per ottenere questo effetto, deve semplicemente aggiungere una maggiore quantità di acqua sulla tavola prima di applicare il colore.

Ligustro, per ottenere l’effetto con i suoi colori a basa di lacca, inchiostra con rulli diversi, la matrice corrispondente alla zona desiderata (solitamente uno sfondo, un cielo) affiancando (e non sovrapponendoli) due o più colori scelti . A questo punto, aiutandosi con un tampone morbidissimo, elimina le linee nette delle tinte sfumandole l’una sull’altra. In sostanza realizza il bokashi direttamente sul cliché, come si farebbe normalmente con i colori ad olio su una tela. L’effetto viene quindi stampato sulla carta e spesso Ligustro lo rende più brillante mediante polveri di mica o di perla.

Nella stampa “Il mio mondo” del 1989 ad esempio (fig 5.2)[51] il bokashi è stato eseguito sullo sfondo tra i colori blu e giallo.

Fig. 5.2
Il mio mondo

Molto più evidente è il bokashi ottenuto nella nishiki-e del 1990 intitolata “Veduta di Oneglia al tramonto” (fig. 5.3) dove l’artista rende vibrante il mare del porto attraverso un disinvolto passaggio dal

[51] Per la schedatura completa dell’opera vedi **fig. 2.71 par. 2.5**.

blu intenso del primo piano al delicato giallo-rosa e azzurro-celeste del secondo piano, evidenti riflessi di altrettanto geniali ed efficaci giochi di colore nel cielo al tramonto.

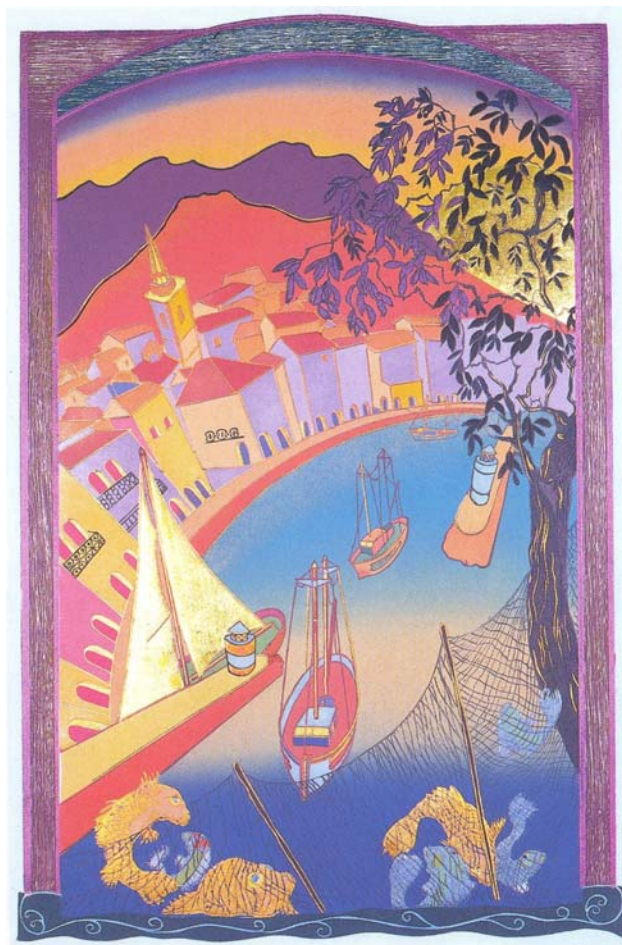



Fig. 5.3

Veduta di Oneglia Tramonto

Xilografia policroma a 105 colori Anno 1990
Tecniche: Nishiki-e, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées dei colori sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110/mq)
Misura della stampa: Oban Tate-e (cm 51x38,6)

5.5 Il Karazuri e il Kimekomi

Nel capitolo precedente (cfr. par. 4.1 **I tradizionali pigmenti giapponesi**) si è visto come, secondo la tradizione, la resa delle campiture bianche si ottiene sfruttando lo sfondo offerto dalla carta di stampa. Questa soluzione risulta essere quella ideale per eseguire delle goffrature in rilievo secondo la tecnica chiamata Karazuri o delle decorazioni incise conosciute con il nome di Kimekomi.

Nello specifico, il Karazuri si ottiene premendo la carta di stampa su una matrice in cui è inciso in negativo, (cioè scavato nel legno,) solamente il motivo decorativo desiderato. In questo modo la carta, adagiata al contrario sulla matrice, penetra nella superficie convessa e si ottiene il rilievo (fig. 5.4) Il kimekomi invece, prevede un procedimento che è l'esatto contrario del karazuri, ossia l'effetto di avallamento ottenuto per pressione della carta su un cliché in rilievo.

Fig. 5.4

L'effetto del Karazuri visibile sulla campitura bianca del Kimono

Ligustro racconta: "*Queste due tecniche venivano eseguite solamente sulla carta bianca e bastava una leggerissima pressione per ottenere l'effetto desiderato. Essa veniva esercitata con le mani o con i gomiti; talvolta si usavano attrezzi artigianali particolari quali ad esempio martelletti di caucciù. Era importante dosare la pressione perché si agiva su una carta umida e quindi una forza eccessiva avrebbe inevitabilmente*

strappato il supporto”. Per questo motivo si capisce anche come, sia il karazuri che il kimekomi, non potessero essere realizzati sui colori, in quanto diversamente si sarebbe rovinata la stampa.

Ligustro, per realizzare i suoi karazuri e kimekomi, riprende essenzialmente le modalità d’esecuzione originali, ma estende gli effetti anche alle campiture di colore. Questo gli è possibile in quanto, a differenza dei Giapponesi, egli stampa su una carta più resistente e soprattutto asciutta che sopporta pressioni maggiori e permette effetti più marcati. Lo stesso discorso vale anche per i suoi colori che essendo a base di lacca e non ad acqua, sono più resistenti e non si rovinano.

Per ottenere effetti più marcati esercitando una maggiore pressione, egli ricorre ad attrezzi e particolari quali ad esempio denti di cervo, piuttosto che la superficie arrotondata del manico di un pennello, oppure ancora una specie di tampone di caucciù rivestito con un panno.

L’uso dei colori a base di lacca, della carta asciutta e di strumenti di lavoro specifici, uniti al perfezionamento quasi maniacale delle tecniche di incisione, permettono al nostro artista di stampare contemporaneamente il karazuri e il kimekomi. In questo caso specifico, egli agisce su un unico cliché in cui è inciso solamente il kimekomi; infatti, premendo la carta sui bordi in rilievo con un rullo, ottiene la depressione, ma al tempo stesso esercita, con altri strumenti, una pressione negli spazi convessi chiusi dai rilievi stessi. Il risultato che egli ottiene è una bordatura incisa sulla carta, corrispondente ai margini della campitura, che chiude quest’ultima in rilievo.

CAPITOLO VI

I SURIMONO ED EGOYOMI GIAPPONESI

6.1 I Surimono: definizione e significato

I Surimono e gli Egoyomi costituiscono le prime forme di stampe a fogli singoli, con cui intorno al 1764-65, si esprime la stampa nishiki-e. Come si è visto, l'Ukiyo-e fiorisce gradualmente in ogni sua disciplina, attraverso un gran numero di artisti, maestri nei propri generi, che mettono al servizio della nuova società e della cultura, le proprie conoscenze e abilità, singolarmente oppure, come accade per i surimono e gli egoyomi, attraverso una stretta collaborazione tra incisori, stampatori e disegnatori.

I surimono, o "oggetti ottenuti per sfregamento" [52], consistono in piccole xilografie policrome eseguite con la tecnica nishiki-e sulla preziosa carta hosho. Esse fanno parte di quelle manifestazioni estetiche strettamente legate all'artigianato, e al pari dei netzuke, degli inro e delle tsuba [53], hanno esercitato un forte fascino in occidente. Essi costituiscono

[52] Letteralmente questo termine viene tradotto come "cosa impressa" ma poiché la stampa non avviene per pressione, bensì per sfregamento con il baren, la traduzione migliore sembra quella scelta.
[53] Netzuke: letteralmente "nottolino della cintura". Fermagli scolpiti in legno o in avorio per appendere alla cintura del kimono oggetti di piccole dimensioni.
Inro: piccolo contenitore per medicinali che viene appeso alla cintura del kimono.
Tsuba: guardia di una spada giapponese che separa l'impugnatura di una spada dalla lama per proteggere la mano.

uno dei contributi più importanti dell'arte giapponese, dove la tecnica della xilografia policroma trova il perfezionamento dei procedimenti di stampa fino a raggiungere la massima raffinatezza di ciascun dettaglio.

I surimono nascono come conseguenza allo sviluppo della moda di comporre Kyoka ("poesia folle"), un componimento lirico popolare dal contenuto umoristico in auge nel periodo Edo, che si configura come una parodia della Tanka classica [54], e alla formazione di gruppi letterari che prendendo spunto dalla vita di corte del periodo Heian (794-1185 d.C.), organizzano delle vere e proprie gare poetiche chiamate Kyoka Awase. Le associazioni letterarie [55]chiamate Ren o anche Gawa, sono composte da personalità appartenenti a varie estrazioni sociali e culturali: samurai, chonin (borghesia) e bunjin (letterati). Durante le loro gare, i partecipanti devono comporre delle poesie su un tema prestabilito, individuare un oggetto curioso oppure confrontare oggetti come ad esempio conchiglie e profumi. I risultati di queste competizioni vengono registrati e le poesie vincitrici collezionate. Inoltre, gli oggetti che hanno suscitato particolare interesse, vengono immortalati con disegni su carta.

L'accostamento tra poesia e immagine dà origine a dei veri e propri album, i cosiddetti Kyokabon ("raccolte di Kyoka). I primi surimono vengono così pubblicati per far conoscere le capacità poetiche degli artisti o stampati, su specifica commissione del circolo letterario, con una tiratura limitata di settanta copie. Poichè esse non possono essere assolutamente vendute, vengono spedite come cartoline augurali in occasione del Capodanno (in questo caso si tratta di Saitan Surimono) oppure per le

---

Da GABRIEL FAHR BECKER, *Arte dell'estremo Oriente*, Ed. Konemann 1999, pp. 720,723,727

[54] Poesia breve in trentuno sillabe, fiorita durante l'epoca Nara (645-794 d.C. Viene chiamata anche waka, letteralmente "poesia nazionale".

[55] All'inizio del XVIII secolo, a Edo esistono circa cinquecento circoli letterari che si interessano di cultura, pittura Kano, Rimpa, Tosa, calligrafia Nanga, poesia e ceramica.

principali festività e ricorrenze giapponesi (Gosekku). I surimono vengono inoltre stampati come inviti per celebrazioni personali o familiari come ad esempio la commemorazione di un defunto, un matrimonio, la nascita di un figlio o ancora un'esibizione canora e musicale e in occasione del cambiamento di nome di un artista, di un poeta o di un attore.

Esistono quindi diverse tipologie di surimono, nei quali gli elementi comuni sono costituiti dalla struttura, composta da un'immagine accompagnata da una o più poesie, e dalla tecnica nishiki-e, eseguita nel formato quadrato shikishiban (16x16 oppure 18x18cm). Solitamente viene inciso prima il testo poetico e successivamente stampato il disegno, facendo spesso uso, rispetto alle stampe ordinarie, delle tecniche più raffinate quali il karazuri, il kimekomi e il bokashi e dei materiali più costosi come oro, argento, mica e blu di prussia. Inoltre, rispetto alle stampe ordinarie, le tematiche trattate nei surimono risultano più fantasiose e più difficili da comprendere in quanto ispirate alla letteratura e alla mitologia e destinate ad un pubblico più colto.

Inoltre, i temi sono più liberi poiché non subiscono alcun tipo di controllo da parte della censura e gli unici sigilli apposti dagli stampatori su di essi, rappresentano il circolo letterario che li commissiona e i nomi degli artisti (poeti e disegnatori).

In riferimento alla struttura è importante precisare come spesso, in luogo di un Kyoka, i poeti si servano dell'Haiku, una breve poesia in tre versi e diciassette sillabe (schema 5-7-5), specifica della lirica popolare e classica del periodo Edo, che risente della già citata tanka.

La relazione tra componimento poetico e immagine è sempre stata oggetto di discussione e approfonditi studi da parte degli studiosi. Nei

surimono infatti i testi delle poesie sono slegati dalle illustrazioni; spesso non aiutano a comprendere il disegno ma anzi si presentano come forvianti poiché espressi mediante una complicata simbologia fatta di sottili allusioni e doppi sensi, comprensibile a pochi eletti. Questa è la Kakekoto-ba, una similitudine dietro alla quale è celato il vero motivo per cui è stato realizzato il surimono e il suo messaggio.

L'ermetismo dei testi si esprime attraverso il mitate, un espediente simile ad una metafora, parole e versi che lasciano grande spazio all'immaginazione e all'associazione di idee, quando non stravolgono addirittura l'emozione trasmessa dal disegno. Il surimono di Hokusai intitolato "Giovane donna alla finestra" ne è un esempio (fig. 6.1). L'immagine della donna dal bellissimo volto che guarda dalla finestra a mezza luna e tormenta il colletto della sua veste, forse triste per un amore non corrisposto, è molto lirica, ma ponendo attenzione alla poesia, l'incanto si spezza:

Seppur ubriaco di sake,
distinguo il fiore di prugno
e, facendo il cenno con il dito
lo chiamo

"Il fiore sta per la donna e dispiace che tanta raffinata bellezza sia fatta segno della volgarità del gesto adescatore di un ubriaco"[56].

[56] HELENA MARKUS *Surimono. Stampe augurali nel Giappone del '700 e '800*, Ed. Mario Luca Giusti Firenze, 1983 pp.19.

Fig. 6.1

Giovane donna alla finestra
Gakyojin Hokusai ga 1804 circa
Nishiki-e   18.3x23,9 cm

Il surimono di Hiroshige del 1841, intitolato “Cinciallegra su un ramoscello di ciliegio fiorito” (fig. 6.2) così recita:

Sono fragranti i fiori dei ciliegi selvatici sul sentiero percorso

Questi versi nascondono un significato ben preciso e il motivo per cui il surimono è stato realizzato. Infatti:

“A marzo del calendario lunare, nel periodo Edo, i fiorai ambulanti vendevano rami di susino, di ciliegio e di yamabuki (pianta selvatica dai

fiorellini gialli), inseriti in cesti intrecciati di bambù gridando fiori! fiori! e facendo rumore con un paio di grosse forbici da fiori. I fiorai avevano molto lavoro, specialmente in quel periodo, poiché il 3 marzo era la festa delle bambole in cui i fiori di ciliegio e di susino erano immancabili”[57].

La festa delle bambole è dunque la ricorrenza particolare, uno di quei gosekku a cui si accennava in precedenza, per la quale il surimono è stato commissionato. Si noti come non vi sia nessun riferimento, nessuna allusione alle bambole.

Fig. 6.2

Cinciallegra su un ramoscello di ciliegio fiorito Hiroshige 1841

[57]GIULIANO FRABETTI E EIKO KONDO *Hiroshige: immagini della natura Mostra didattica Museo d’arte orientale “E. Chiossone “ di Genova,* 1976 pp.25

6.2 Le stampe-calendario: gli Egoyomi

Quando si tratta l'argomento surimono, inevitabilmente si devono chiamare in causa anche gli egoyomi. Questi due tipi di stampe Ukiyo-e sono considerate molto affini in quanto presentano delle caratteristiche comuni.

Gli egoyomi sono delle stampe calendario, la cui divulgazione precede di circa quaranta anni quella dei surimono.

L'esigenza e quindi l'esistenza di una stampa calendario, è dettata dalla peculiarità del vecchio calendario lunare del Giappone secondo cui, il succedersi dei mesi lunghi e corti (dai, sho no tsuki), cambia ogni anno e rende quindi necessaria una regolarizzazione, promossa dal governo attraverso la pubblicazione dei calendari Koyomi. In Giappone l'anno non inizia sempre nello stesso giorno, bensì varia secondo un complesso calendario lunare. Conoscere questa data esatta costituisce un'esigenza fondamentale per la classe dei contadini, in quanto permette loro di programmare l'intera attività agricola (periodi di semina e di raccolto). Il governo autoritario, si arroga il diritto e quindi il monopolio di gestire la pubblicazione dei calendari, affidandola ad un numero ristretto di editori attraverso una speciale licenza chiamata Kabu. Ovviamente queste pubblicazioni costituiscono un vero e proprio strumento di controllo politico sulle masse contadine ed è proprio la natura restrittiva di questi provvedimenti che spinge i circoli culturali anticonformisti a celare, attraverso le stampe calendario, le date di inizio dell'anno, divulgandole con discreto anticipo rispetto agli organi istituzionali.

Se il carattere implicito delle informazioni è uno degli elementi che accomuna surimono ed egoyomi, tuttavia esistono delle differenze riguardo al tipo di messaggio veicolato. Laddove il primo nasconde il significato dietro ad un mitate, il secondo, essendo un calendario, indica l'inizio dell'anno e i mesi, inserendo nel disegno i numeri o simboli ad essi corrispondenti, e spesso questi riferimenti sono irriconoscibili. Si prenda ad esempio l'egoyomi di Harunobu del 1766 (fig. 6.3) intitolato "Cortigiana che vola su un'oca", dove i caratteri relativi ai mesi sono "inseriti tra le fantasie della stoffa del kimono" (fig. 6.4) oppure l'egoyomi anonimo raffigurante "Un gruppo di scimmie su un pino" (fig. 6.5) nel quale i mesi sono "rappresentati graficamente attraverso l'alternanza di oggetti di uno stesso tipo, in dimensioni piccole e grandi, che si riferiscono ai mesi corti e lunghi".

Fig. 6.3

Senza titolo
Cortigiana che vola su un'oca
Suzuki Harunobu 1766

Fig. 6.4

Particolare del kimono

Fig. 6.5

Senza titolo
Un gruppo di scimmie su un pino
Anonimo 1788
Nishiki-e 137x90 cm

Ancora, nell’egoyomi di Harunobu del 1765 che ritrae “Una cortigiana che sta leggendo una lettera d’amore vicino ad una finestra innevata” (fig. 6.6), “….i riferimenti ai mesi sono nascosti all’interno della lettera stessa”.[58]

Fig. 6.6

Senza titolo
Cortigiana che sta leggendo una lettera d’amore vicino ad una finestra innevata
Suzuki Harunobu 1765
Nishiki-e 26x19 cm

[58] Le immagini 6.3. 6.4. 6.5 e 6.6, sono tratte da ELISA MILAN, *I Surimono di Hokusai (1760-1849) con particolare riferimento alla serie del Mitate Chushingura (1802-1804)*, Tesi di Laurea Università degli Studi di Venezia Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Orientali, Anno Accademico 1997-98.

6.3 I surimono e gli egoyomi di Ligustro

I surimono e gli egoyomi, costituiscono il primo genere di stampa preferito di Ligustro, quello attraverso il quale egli esprime la sua grande creatività e che riprende tecnicamente dalla tradizione giapponese, ma reinterpreta secondo una concezione occidentale e comunque in base alle sue esigenze.

I surimono giapponesi, come si è visto nel paragrafo precedente, venivano realizzati come inviti per particolari occasioni e cerimonie e spesso il loro significato, dato che i temi nascevano dalla poesia e dalla letteratura classica, era nascosto all'interno dei mitate e dei giochi di parole. Ligustro invece, come si vedrà, usa il mitate in modo molto più semplificato, e le sue poesie haiku diventano una didascalia al disegno, che rende l'opera più comprensibile, pur conservando *"La densità radiante dei sogni su un fondo ricco e compatto, senza sbavature. L'haiku rappresenta una soluzione stilistica originale: di fronte alla natura l'emozione si cristallizza, l'attimo di vita diventa verso, tratto, carattere, nella pienezza e sfericità del significato. Non frammento o tessera di un mosaico, ma totalità significante e nello stesso tempo fuggente, con il fascino dell'impermanenza. Un haiku è compreso solo dal lettore che è emotivamente disposto ad accoglierlo. Così un'incisione di Ligustro, che nel suo procedere ha dovuto affrontare un arduo lavoro di traduzione. Il risultato è splendido, anche grazie alla bellezza estetica della calligrafia. Le stampe andrebbero guardate a lungo, per coglierne l'infinita miriade di particolari; gli haiku andrebbero letti con lentezza per assaporarne echi e*

allusioni e dare spazio al silenzio, che ne costituisce la molecola fondamentale.[59]

Laddove in Giappone il mitate costituisce un puzzle, un indovinello, Ligustro rende invece esplicito il suo messaggio e il surimono diventa quasi un fumetto; egli disegna tutti gli elementi chiave e spiega il significato corrispondente nella poesia.

Il suo surimono, al lato pratico, si presenta sotto forma di trittico, dove l'immagine al centro è affiancata a destra dalla poesia scritta in ideogrammi giapponesi e a sinistra dalla traduzione in Italiano. Quest'ultima è sempre stampata su un intervento grafico di fondo e *"questo canone estetico"*, mi spiega Ligustro, *"l'ho preso a prestito dalle scritture dei Sutra giapponesi (libri sacri del Buddismo), nelle quali, i testi venivano scritti da instancabili amanuensi, sulle pagine preziosamente decorate e illustrate a mano"* (fig. 6.7). Questo accorgimento viene usato da Ligustro per abbellire, impreziosire e dare maggiore forza pittorica al surimono stesso.

Fig. 6.7

Capitolo introduttivo del Sutra del Loto dall'Heike Nokyo (particolare) 1164 circa Tardo Periodo Heian Colore, oro e argento su carta

Analogamente a quelli originali, i suoi surimono, come si vedrà in seguito, hanno una funzione di invito, solitamente per

---

[59] FABIA BINCI, Da Conferenza del 17 Luglio 2001, *Mostra personale antologica "La danza del Sole"* presso il Castello Costa del Carretto di Garlenda (SV) Luglio-Agosto 2001.
Fabia Binci, nata a Jesi (AN) nel 1946, vive ad Arenzano (GE). Dal 1992 dirige un laboratorio di scrittura creativa, dove fra gli altri generi, si occupa di Haiku con particolare passione, ottenendo risultati importanti nelle varie edizioni del Premio Letterario "Amici dell'Haiku". Ha insegnato letteratura italiana per trent'anni a Torino e Genova. Attualmente collabora con riviste culturali, interessandosi in particolare di critica letteraria e poesia.

manifestazioni ed eventi che riguardano la sua attività artistica come ad esempio inaugurazioni di mostre personali, corsi di formazione teorica e pratica sulla xilografia nishiki-e piuttosto che costituzione di circoli artistici e associazioni culturali di cui egli si fa promotore, e ancora conferenze e dibattiti sull'arte giapponese e sulla xilografia.

Riguardo agli egoyomi, mentre quelli giapponesi costituiscono, come si è visto, uno strumento pratico e tecnico importante, oltre che un oggetto artistico di raro valore e bellezza, quelli di Ligustro rispondono ad esigenze completamente diverse. Egli così sintetizza: " *Ovviamente io non ho bisogno di specificare l'inizio di un anno, per cui le mie stampe hanno una funzione augurale e nascono semplicemente per piacere e per divertimento, spesso ispirate dalle formule poetiche originali, opportunamente adattate alle tematiche specifiche, oppure sotto forma di componimenti personali secondo la metrica waka (trentuno sillabe) o haiku (tre versi e quindici sillabe)"*. Gli egoyomi di Ligustro quindi, sono stampe augurali in cui vengono espressi, mediante pensieri o poesie, gli auguri per l'anno nuovo o semplicemente fanno riferimento ai singoli mesi, con l'indicazione dell'anno a cui appartengono (per esempio il mese di Gennaio nell'anno della Pecora).

La dimensione dei surimono e degli egoyomi di Ligustro, trova sicuramente una più facile comprensione nella serie di immagini di seguito riportate, un prezioso esempio della sue abilità creative, tecniche e grafiche, seppur costituiscano un limitato contributo, in termini di quantità, della vastissima serie di opere di questo specifico genere (più di duecento stampe tra surimono ed egoyomi).

Fig. 6.8

Surimono per Premio Anthia

Xilografia policroma a 24 colori, anno 1995
Teniche impiegate: Nishiki-e, Karazuri, Kirazuri, Kinpaku, Bokashi, Sabi-Bori (per l'incisione delle calligrafie)
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di pero e di ciliegio (satura) di filo e di testa
Carta: Hodomura (110 gr m/q)
Misura della stampa: Shikishi
Sigilli in cinabro cinese: Rigu (Ligustro),
Traduzione versi in metrica Haiku a cura di Jimbo Keiko Magnanini: "Gioia degli incontri, i colori già vedo dell'Autunno".

Cari amici,
per l’assegnazione del Premio Anthia
da parte dell’Associazione Amici di Peagna,
ho rinnovato l’antica usanza giapponese
del Periodo Edo (1603-1868), realizzando
questo “Surimono”
Desidero così invitarvi tutti a Peagna
Il giorno 3 Settembre prossimo alle ore 17:00
Felice di potervi incontrare
Vi invio cordiali saluti

Si tratta di uno dei tanti surimono in trittico a cui si accennava precedentemente, dove appare chiaramente a destra l’haiku in ideogrammi giapponesi (Ligustro, oltre ai cliché dei colori e del disegno, incide personalmente su legno anche le matrici dei caratteri), corredato dall’immagine delicata di una geisha. A sinistra troviamo invece la traduzione in Italiano della breve poesia, stampata su un motivo floreale di fondo, inventato e inciso su legno dall’artista stesso.

Il pensiero così recita: ***“Gioia degli incontri, i colori già vedo dell’Autunno”.***

Il breve versetto illustra chiaramente l’immagine al centro, dove i grappoli d’uva e le foglie gialle e rosse richiamano il tema cromatico specifico dell’Autunno. Ligustro esprime la sua gioia per quell’incontro (***Gioia degli incontri***…) con alcuni personaggi dell’ambiente artistico e

culturale, evento che non a caso avviene il 3 di Settembre, alle porte dell'Autunno (…***i colori già vedo dell'Autunno***). Aldilà del puro e specifico riferimento cronologico, i colori dell'autunno rappresentano per Ligustro, la consapevolezza della propria età avanzata e il premio ricevuto potrebbe sembrare quasi un riconoscimento alla carriera. In realtà egli non considera assolutamente l'evento come un traguardo finale, bensì come l'ennesima tappa intermedia, il trampolino di lancio, l'origine di nuovi stimoli e fonte di linfa creativa da cui attingere per creare sempre cose nuove.

Fig. 6.9

D’Inverno i kaki

Xilografia policroma a 28 colori, anno 1994
Tecnicheimpiegate: Nishiki-e, Urushi-e, Kirazuri, Karazuri, Bokashi, Sabi bori (per la calligrafia)
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di pero di filo
Carta: Hodomura (110 gr. m/q)
Misura della stampa: Koban (22x17 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini: “Pur nel gelido Inverno, ore liete nello Studio”

Questo surimono è stato realizzato da Ligustro in occasione dell'inaugurazione del Centro culturale "The Bamboo Art Studio" di Genova, presso il quale egli ha tenuto dei corsi di Xilografia nishiki-e. La poesia dice: ***"Pur nel gelido inverno, ore liete nello studio".***

Ligustro fa riferimento alle giornate trascorse ad insegnare le tecniche xilografiche ai suoi allievi e ricorda ore liete e gioiose passate nei laboratori, nonostante i disagi della stagione fredda durante i quali i corsi si sono svolti.

La breve poesia rappresenta una chiara dimostrazione di come egli cerchi continuamente di vedere prima di tutto la bellezza e la positività delle cose e di ogni situazione, anche quelle che in apparenza possono sembrare negative. Il suo atteggiamento positivo e di fiducia, non può fare altro che esprimersi graficamente attraverso immagini serene e tranquille, nelle quali egli inserisce elementi simbolici della cultura giapponese, appropriati ad esprimere la sua filosofia di vita.

L'albero dei Kaki infatti, etimo giapponese, rappresenta la gioia, così come il volo dell'aquilone, mentre la coccinella adagiata sulla foglia, è un simbolo augurale, un portafortuna per la "Società del Bambù" appena germogliata, di cui Ligustro si configura come una colonna portante.

Fig. 6.10

I Palloncini

Xilografia policroma a 46 colori, anno 1991
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Bokashi, Kirazuri, Kin-sunago (sabbia d'oro), Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio di filo
Carta: Tairei (gr. 130 m/q)
Misura della stampa: Shikishi-ban (18x 18 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu (Ligustro), Una moltitudine di colori, Anno della Pecora
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini: "I miei mondi di luce".

La felicità e la gioia sono temi che spesso ricorrono nelle opere di Ligustro (si pensi al suo pseudonimo Cho-Raku, Incide la gioia, cfr. par. **2.2 Ligustro e i suoi nomi**) e il Surimono intitolato “I palloncini” è proprio una di queste immagini. Lo stesso artista si rivela nell’invito allegato alla stampa:

Per tema
La felicità e la gioia degli amici
mi hanno spinto a inventare e realizzare
XILOPOLITOGRAFIE, che in numero di venti
Hanno concluso la mia opera dal titolo
PALLONCINI
Avrò quindi gioia e felicità nell’invitarvi
Un giorno ad unirvi al mio gioco…
…I PALLONCINI!!   I PALLONCINI!!
Ciò avvenga quando ancora il sole
ci darà la sua luce alle ore…
del giorno…

Questo surimono è stato realizzato come invito alla presentazione di un Album (Hon) di stampe che Ligustro chiama “XILOPOETOGRAFIE” intitolato “PALLONCINI” e che si è tenuto presso il Museo d’Arte Orientale E. Chiossone di Genova nel 1996.

Nell’invito vi è un chiaro riferimento ai *“primi mondi di luce della mia esistenza*” (i miei mondi luce è anche la traduzione della poesia)

ovvero l'infanzia, quando tutto era gioco, spensieratezza e innocenza. "Mi ricordo che all'età di quattro anni, quando andavo in giro con la mia tata, facevo sempre i capricci affinché mi comprasse i palloncini. Tutte le volte era la stessa storia finchè un giorno questa donna, esausta, mi portò in giardino e mi mostrò un pugno di ceci dicendomi: *"Vedi Giovanni, questi sono i semi dei palloncini; adesso li piantiamo e fra un mese vedrai che pianta grande piena di palloncini tutti colorati avrai!!"*. Ride e poi aggiunge: *"…il giorno dopo non sapevo più neanche dove avevo piantato i ceci"*.

da GENOVA a .... EDO.

.... percorso nelle tecniche

della NISHIKI-E ed .... oltre

INCONTRO

CON

LIGUSTRO

AUDITORIUM ANSALDO

VIA G. D'ANNUNZIO, 113

29 APRILE 1992

ORE 15

VELE

" SURIMONO "

Silografia Policroma

Tecniche:
NISHIKI-E
BOKASHI
KIRAZURI
KINDEI-GINDEI
SABI-BORI
KARAZURI

Incisioni: legno di ciliegio (filo).
Colori: N° 21.
Formato: Shikishi-Ban.
Carta a mano giapponese.
Calligrafia e traduzione:
Jimbo Keiko.
Versi di LIGUSTRO:
" VELE DELLA VITA
TRA BIANCHI MAROSI
RACCOLGO I PETALI
DEI PENSIERI "

Fig. 6.11

Da Genova a …Edo Vele

Xilografia policroma a 21 colori, anno 1992
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Kindei, Gindei, Sabi –bori (calligrafia)
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées dei colori sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (110 gr. m/q)
Misura della stampa: Shikishi-ban (18x 18cm)
Sigillo in cinabro cinese:
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini: "Vele della vita, tra bianchi marosi
raccolgo i petali dei pensieri"

Vele della vita

tra bianchi marosi

raccolgo i petali

dei pensieri

Ligustro viene invitato dall'Associazione Sakura di Genova a presenziare, il 29 Aprile 1992, presso l'Auditorium Ansaldo, alla prima di una serie di conferenze aventi per tema la storia, la letteratura e le arti giapponesi.

"Ero stato chiamato per illustrare le tecniche xilografiche e siccome l'argomento era piuttosto sconosciuto, mi sentivo abbastanza preoccupato e dubbioso su come avrei potuto affrontare e rendere chiaro e comprensibile, il parallelismo artistico e culturale Genova-Edo. Mi ricordo che durante il viaggio di ritorno in treno da Genova, dove mi ero recato per prendere accordi con alcuni dirigenti dell'associazione Sakura circa i miei interventi, continuavo a raccogliere idee per un surimono di presentazione e inconsciamente disegnavo su un foglio il bozzetto che avrebbe risolto il mio tormento: le vele in balia del mare. Esse rappresentano quello che era il motivo della mia convocazione, ossia un lungo, burrascoso e imprevedibile viaggio nel misterioso mondo della xilografia giapponese, così come avrebbe potuto esserlo quello da Genova a Edo. Metaforicamente, il surimono rappresenta il mio stato d'animo del momento, l'incertezza di fronte ad una scelta da fare, le vele della vita sballottate tra bianchi marosi".

Fig. 6.12

Anno del cavallo 1990

Xilografia policroma a 80 colori, anno 1990
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Kimekomi (per i rilievi dei fiori), Urushi-e (per la stampa di lacca e mica, Sabi - bori (per la calligrafia)
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio e di pero di filo
Carta: Hodomura (110gr m/q)
Misura della stampa: Oban Yoko-e (26x 35cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu (in basso a destra), Anno del cavallo (in alto a destra),Darma in meditazione(in basso a sinistra), Una moltitudine di colori (in alto a sinistra)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini: "Su campi di tappeti fioriti
Corre il cavallo dei miei sogni".

" Su campi di tappeti fioriti

corre il cavallo dei miei sogni"

Il 1990 nasce sotto il segno del cavallo. L’egoyomi affronta una tematica molto cara a Ligustro e che volentieri ricorre nelle sue opere, ovvero il sogno. In questo caso, essa è avvolta in una atmosfera infantile all’interno della quale, inevitabilmente, sono presenti chiari riferimenti all’infanzia gioiosa e spensierata, età dei sogni, dell’immaginazione e della fantasia, dove ogni realtà è gioco e ogni gioco si trasforma in realtà. Per questo motivo, nella fantasia innocente di un bambino, un comunissimo cavallo a dondolo, adagiato su un tappeto variopinto nel salotto di casa, diventa vero e corre per i campi fioriti, realizzando il sogno di eterna libertà di qualsiasi bambino.

Si noti come la cifra stilistica infantile su cui è improntata l’opera, sia rafforzata anche dalla traduzione dell’haiku, realizzata con la tipica calligrafia pulita, ordinata e semplice delle scuole elementari.

Fig. 6.13

Anno del cavallo 2002

Xilografia policroma a 60 colori, anno 1990
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Karazuri, Bokashi, Kinpaku, Gindei, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées dei colori sono state eseguite su legno di ciliegio di filo (sakura)
Carta: Hodomura (110gr m/q)
Misura della stampa: Chuban (19x 29,5 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Yin-Yang, Ricercatore di arcobaleni, Jimbo Keiko
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini: "L'arcobaleno colorerà i sogni nel nuovo anno".

Passano dodici anni ed è di nuovo l'anno del cavallo. Ligustro esordisce così:

L'arcobaleno colorerà i sogni del nuovo anno

L'haiku costituisce una metafora, un messaggio augurale per il nuovo anno rivolto a coloro che riceveranno l'opera in regalo ma anche a se stesso. E' doveroso notare come egli si firmi Ri-gu ovviamente, ma anche Ze-Ko, Ricercatore o Luce di arcobaleno. In questo senso, nella poesia vi è un implicito riferimento a se stesso, a quell'arcobaleno che colorerà i sogni altrui ma anche quelli propri.

L'artista, presentandomi l'opera, mi fa notare come il motivo decorativo di fondo su cui è stampata la poesia, i sigilli ed il cavallo, sia stato da lui stesso studiato secondo una costruzione prospettica tipica dei grandi maestri giapponesi che: *"per mettere in risalto un soggetto in primo piano, separandolo nettamente dallo sfondo, ricorrevano a forme grafiche particolari, delle "texture" verticali, ad esempio alberi, oppure orizzontali (solitamente recinti)"*. Ne è un esempio la stampa di Hiroshige di fig. 6.14 in cui il taglio diagonale tracciato dal filare degli alberi viene ripreso da Félix Valloton nel suo "Gruppo d'alberi" di fig. 6.15, oppure la stampa del "Monte Fuji visto da Hodogaya" di Hokusai (fig. 6.16) che ispira Henri Rivière (fig. 6.17).

Fig. 6.14

Ushikadamazu impara a tirare di scherma
Hiroshige Hitsu
Xilografia policroma Oban 33,6x22,5

Fig. 6.15

Gruppo d’alberi
Particolare
Félix Valloton 1922
Olio su tela 170x73 cm

Fig. 6.16

Il Fuji visto da Hodogaya
Katsushika Hokusai 1825 circa
Dalla serie “Fugaku Sanjiu Rokkei”
Trentasei vedute del Fuji
Xilografia policroma Oban Yoko-e 24,7x36,5 cm

Fig. 6.17

Crepuscolo (particolare)
Henri Rivière 1894 circa
Dalla serie “Immagini della natura”
Litografia a colori 44x28 cm

Nell’opera si nota, oltre alle sue firme e al sigillo Yin-Yang (Bene e Male, fig. 6.18), il sigillo di Jimbo Keiko (fig 6.19), l’insostituibile e preziosa artista giapponese, già menzionata in precedenza (cfr. par. **2.1 Le origini di Giovanni Berio**), a cui Ligustro deve, tra gli altri, la conoscenza di molti aspetti sociali, etnici e linguistici della cultura nipponica, oltre che la totale interpretazione e traduzione in ideogrammi delle sue poesie e pensieri. Data la valenza che questo personaggio ha avuto nella formazione e nel cammino artistico del nostro artista, chi scrive ritiene di doverlo presentare seppur brevemente. Jimbo Keiko è una gentilissima signora giapponese, la quale, conseguita la laurea in Storia dell’Arte e Filosofia, presso l’università Gakashuin di Tokyo, lavora presso l’ambasciata italiana della capitale nipponica. Grazie ad una borsa di studio del Governo italiano ha la possibilità di allargare i suoi contatti e le sue conoscenze con la nostra cultura, compiendo così degli studi particolari sui mosaici di Ravenna e sui loro restauri. I suoi approfondimenti sulla cultura bizantina si completano inoltre con diverse mostre organizzate nella stessa Ravenna ma anche a Firenze, Roma e Napoli. Da oltre trent’anni vive e lavora ad Imperia, dove insegna Ikebana e calligrafia giapponese.

Fig. 6.18

Particolare del sigillo Yin-Yang

Fig. 6.19

Fig. 6.20

Anno della pecora 2003

Xilografia policroma a 38 colori, anno 2003
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Karazuri, Bokashi, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (110 gr. m/q)
Misura della stampa: Chuban
Sigillli in cinabro cinese: Rigu, Anno della pecora, Il futuro dei sogni
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini: “Un uomo può perire nel nulla, senza lasciare un nome distinto che si trasmetterà per sempre?”

“Un uomo può perire nel
nulla, senza lasciare un
nome distinto che si
trasmetterà per sempre?”

Con questa poesia scritta in metrica giapponese tanka (trentuno sillabe) e attribuibile al poeta nobile dell’VIII secoloYamanoue-No-Okura, Ligustro celebra l’inizio del suo 2003. In questo egoyomi è presente, sotto l’aspetto delle immagini, degli ideogrammi e dei significati, una specie di parallelismo tra la cultura cinese e quella giapponese. Infatti in Cina, il pipistrello (fu), è omofono del corrispondente ideogramma giapponese che rappresenta la felicità, la longevità e la ricchezza e quindi costituisce un vero e proprio portafortuna. Le due lune costituiscono un elemento già di per sé identificativo dell’egoyomi, visto da Ligustro come stampa riferita all’anno, in considerazione del rimando che egli fa alla tradizione nipponica, e al variabile calendario lunare. Nella stampa a sinistra è illustrata Shingetsu, “il primo filo di Luna che nasce dal nero in cui stava celata, e sottilissima si incide nel cielo”, mentre a destra, la danza aerea dei pipistrelli intorno alle fronde di un albero, è illuminata da Jusanya, “la luna della tredicesima notte di Settembre, quasi piena, quasi completa, mancante solo per quell’inezia, che basta a renderla triste”.

La poesia esprime lo stato d’animo di un uomo che, in punto di morte, si interroga per l’ultima volta, sul senso della sua esistenza, e in un momento la sua mente è pervasa da dubbi e pensieri non tanto sull’inevitabilità e immutabilità del trapasso e le conseguenze fisiche,

quanto sull’eredità del proprio nome che lascia al mondo. Durante le propria esistenza ogni uomo si affanna e lotta per trovarne il senso; ogni tanto si ferma per fare il punto della situazione, per fare un bilancio dei traguardi raggiunti e in questi momenti, spesso non è veramente sincero con se stesso perché in fondo non vuole conoscere la verità per paura di scoprire di aver sbagliato qualcosa e correre il rischio di ricominciare dall’inizio. Solo in punto di morte, l’uomo diventa veramente obbiettivo e allora si chiede sinceramente se la sua esistenza sarà eredità degna per le generazioni future. I versi di Okura costituiscono, per chi rimane, o perlomeno così sono stati per Ligustro, un incoraggiamento a reagire ad una vita piatta, molto comune e conformista, fatta di successi e benessere materiale, per andare oltre, per indirizzare il proprio destino verso qualcosa di più grande. L’uomo non deve sperare bensì aspirare; Hokusai insegna: “Per riuscire, sonno, ricchezza e salute devono essere dimenticati”.

L’autore della poesia e uno di quei tanti uomini che si è posto questi quesiti, e ancora non sapeva, e d’altronde come avrebbe potuto, che il suo stesso pensiero lo avrebbe reso immortale. Le sue stesse parole sono la sua grande eredità che lo consegnano al mondo per l’eternità.

Quelli appena illustrati sono solo alcuni esempi, opportunamente commentati e spiegati da Ligustro, dei tanti surimono ed egoyomi da lui eseguiti. Di seguito, si riportano le immagini di altre opere dello stesso genere , corredate di schedatura tecnica completa. Si tratta di alcune opere tratte dalla serie completa degli egoyomi dei mesi e dei segni zodiacali, nonché dalla serie dei pesci, e ancora alcune delle innumerevoli visioni paesaggistiche dal tema marinaresco. Esse sono veri e propri gioielli di incisione lignea nei quali risalta quello che, a detta di molti estimatori del

genere e non solo, è l’aspetto estetico delle composizioni, che trova nella vivacità e brillantezza della tavolozza dell’artista il suo punto di forza, andando oltre la comprensione di qualsivoglia significato.

6.4 Le altre opere di Ligustro

GLI EGOYOMI DEI MESI

Fig. 6.21

Dicembre

Xilografia policroma a 18 colori, anno 1997
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Karazuri, Bokashi, Kira-e, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Oban Tate-e (42x24 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

" La via della lumaca
E' illuminata dai lampi
nella fredda natura".

Fig. 6.22

Gennaio

Xilografia policroma a 60 colori, anno 1987
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Kimekomi, Kira-e, Mokkotsu, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su
Legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (110 gr. m/q)
Misura della stampa: Oban Tate-e (42x24 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:
“Fendendo la neve
Spunta un fiore
Moto di un insetto”.

Fig. 6.23

Marzo

Xilografia policroma a 27 colori, anno 1987
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Kira-e, Mokkotsu, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Seta cinese (gr. 70)
Misura della stampa: Oban Tate-e (42x24 cm)
Traduzione dei versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

"Dal fumo dei camini
Uccelli migratori
Prendono il tepore".

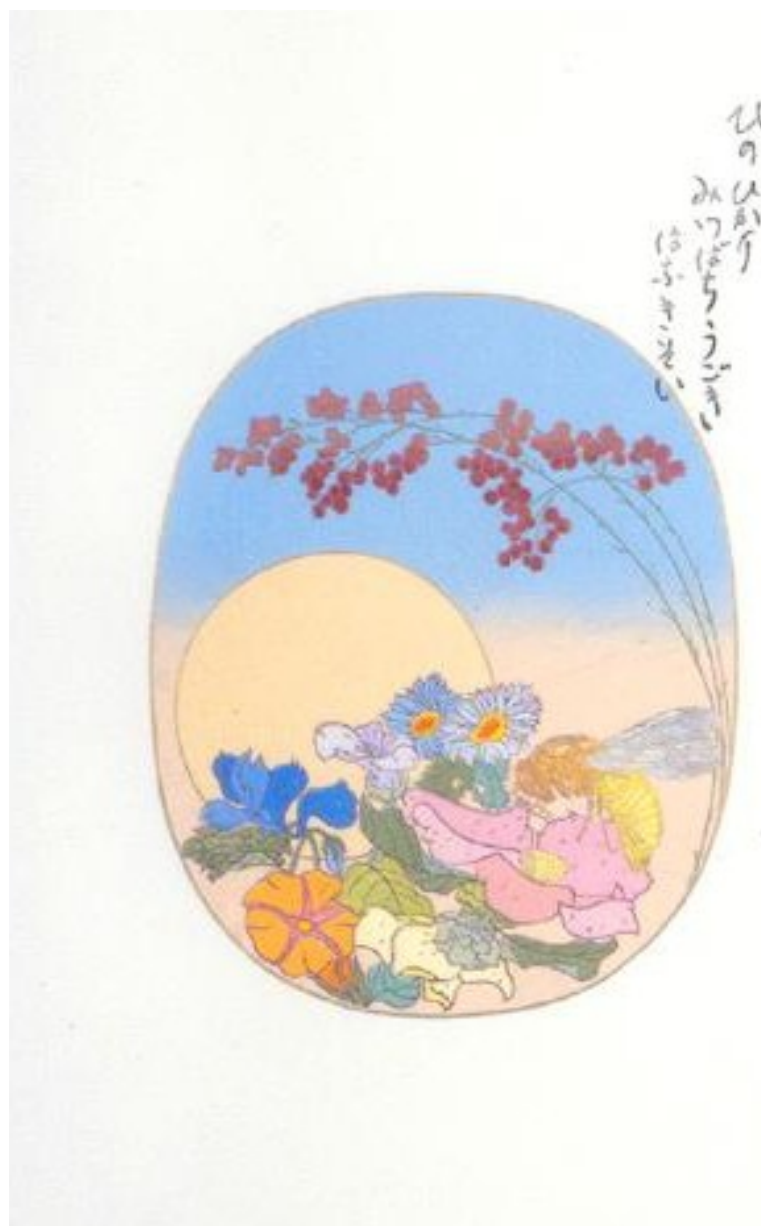



Fig. 6.24

Maggio

Xilografia policroma a 46 colori, anno 1987
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Bokashi, Kirazuri, Kira-e, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées dei colori sono state eseguite
Su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (110 gr. m/q)
Misura della stampa: Oban Tate-e (42x24 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

“ Alla luce del sole
Le api operose”.

Fig. 6.25

Ottobre

Xilografia policroma a 71 colori, anno 1987
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Kirazuri, Mokkotsu, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Oban Tate-e (42x24 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

" Le foglie morte
Volano con le farfalle
Nel sole dell'Autunno"

I SEGNI ZODIACALI

(Le schede tecniche sono comuni a tutte le stampe)

Fig. 6.26

Zodiaca

Xilografia policroma a 27 colori, anno 1992
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Bokashi, Kindei, kindei, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio di filo (sakura)
Carta: Tairei (gr. 130 m/q)
Misura della stampa: Shikishi-ban (20x20)

Fig. 6.27

Acquario

Fig. 6.28

Vergine

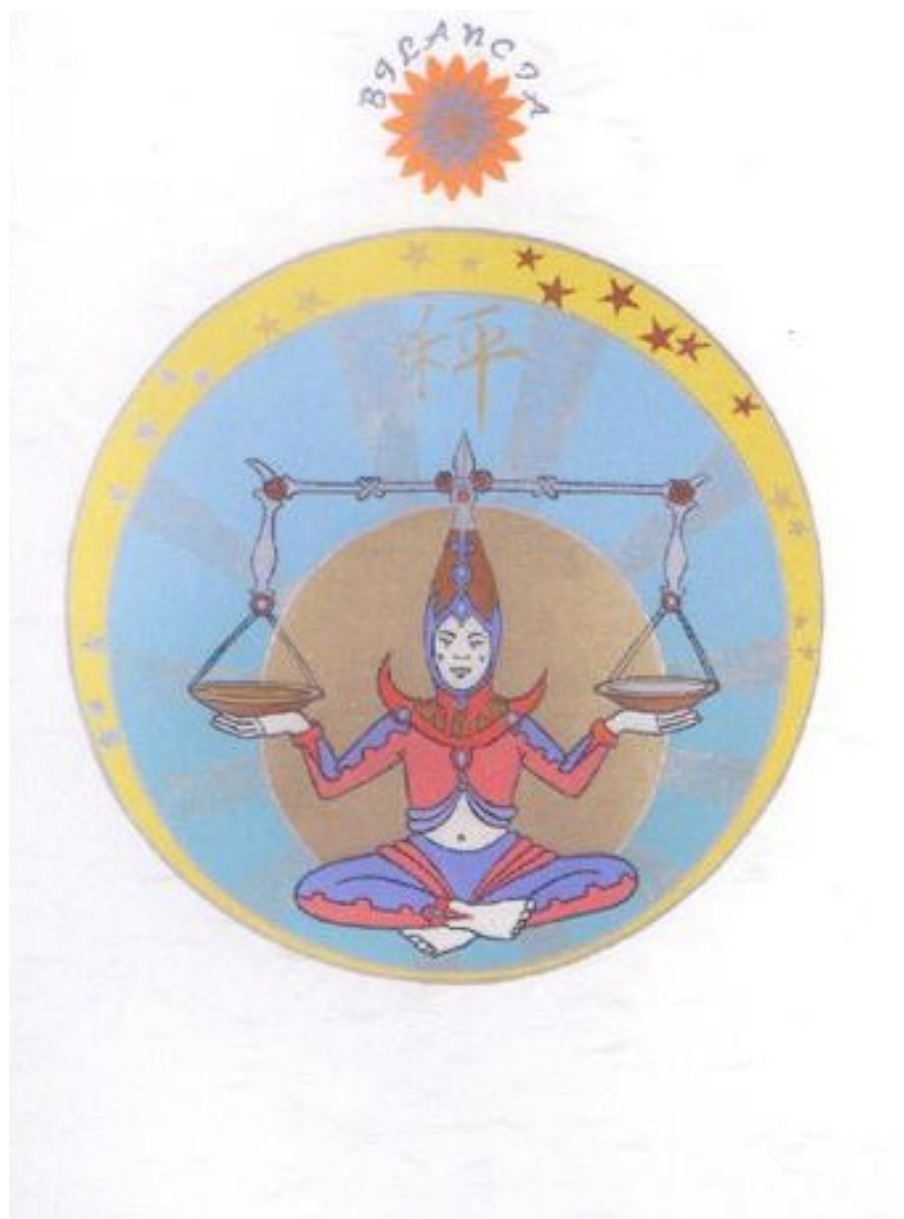



Fig. 6.29

Bilancia

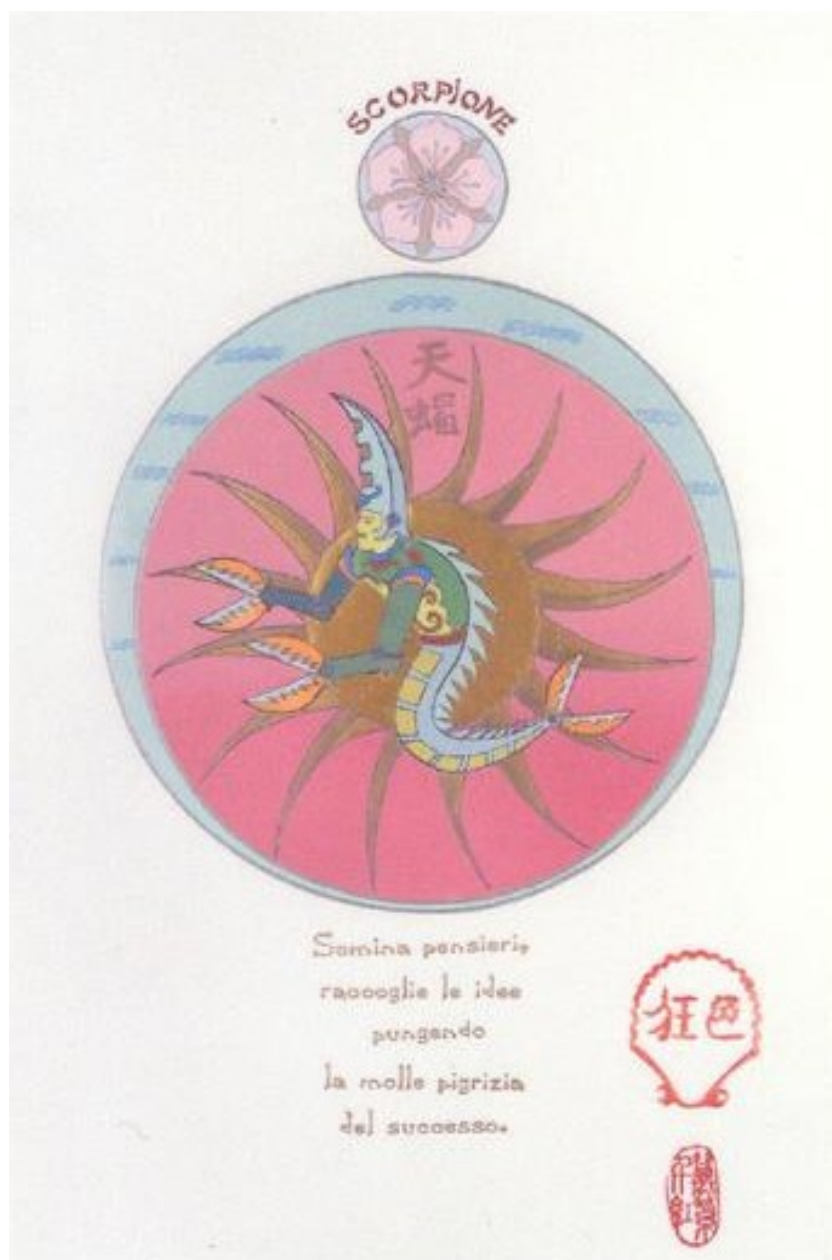



Fig. 6.30

Scorpione

Fig. 6.31

Capricorno

I PESCI

Fig. 6.32

L’aragosta

Xilografia policroma a 45 colori, anno 1992
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri, Karazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées dei colori sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban (46,5x31,5 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

“Giardini d’alghe
Colore del silenzio
Mare d’abisso”.

Fig. 6.33

I delfini

Xilografia policroma a 28 colori, anno 1994
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichèes sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban (46,5x31,5)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Conchiglia
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

“Su alti marosi
Veloci danze
Delfini”

Fig. 6.34

La carpa

Xilografia policroma a 32 colori, anno 1996
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Mokkotsu
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban (46,5x31,5 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

"Guizza la carpa
Trasparente d'acqua
Forza vitale".

Fig. 6.35

Cavallucci Marini

Xilografia policroma a 46 colori, anno 1996
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri, Karazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (110 gr. m/q)
Misura della stampa: Extra Oban (46,5x31,5 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

"Nel ricco mare
Di sogni infiniti
I cavallucci"

Fig. 6.36

Conchiglie

Xilografia policroma a 23 colori, anno 1996
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Gindei, Kindei, Bokashi, Kirazuri, Karazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hopdomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban (46,5x31,5 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

"Aspettando il poeta
Cambiando idea
Raccolgo conchiglie".

Fig. 6.37

Gallinelle

Xilografia policroma a 40 colori, anno 1998
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri, Karazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées dei colori sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban (46,5x31,5 cm)

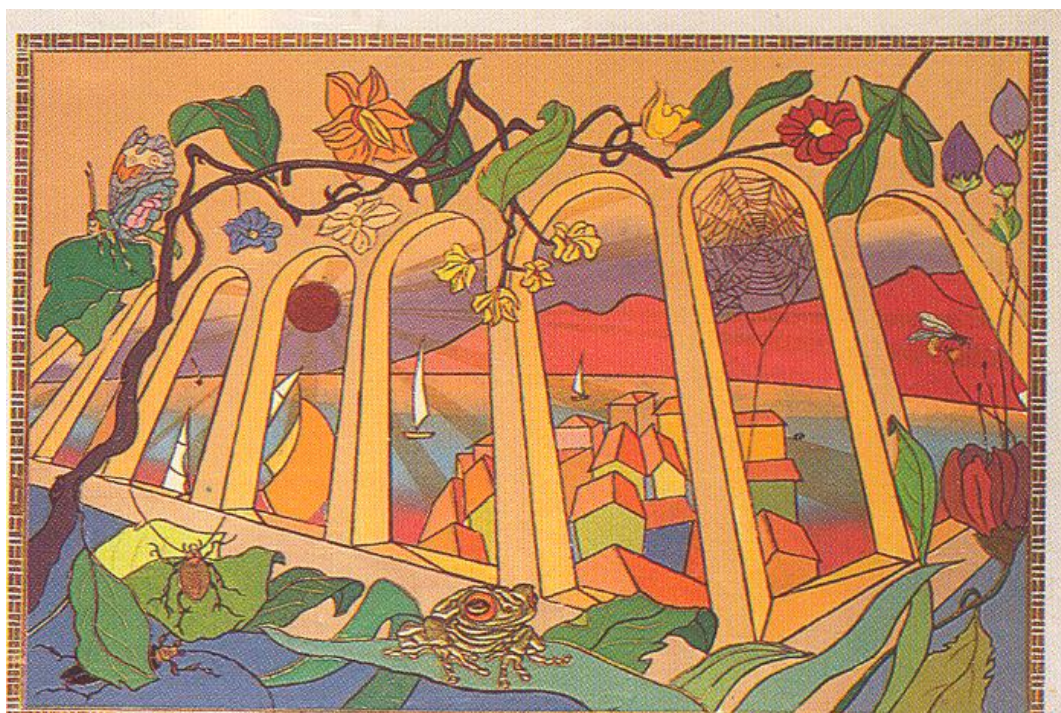



Fig. 6.38

Le Logge di S. Chiara

Xilografia policroma a 92 colori, anno 1987
Tecniche impiegate: Nishiki-e, ,Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Kindei
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Tairei (gr. 70 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban Yoko-e (52x38 cm)

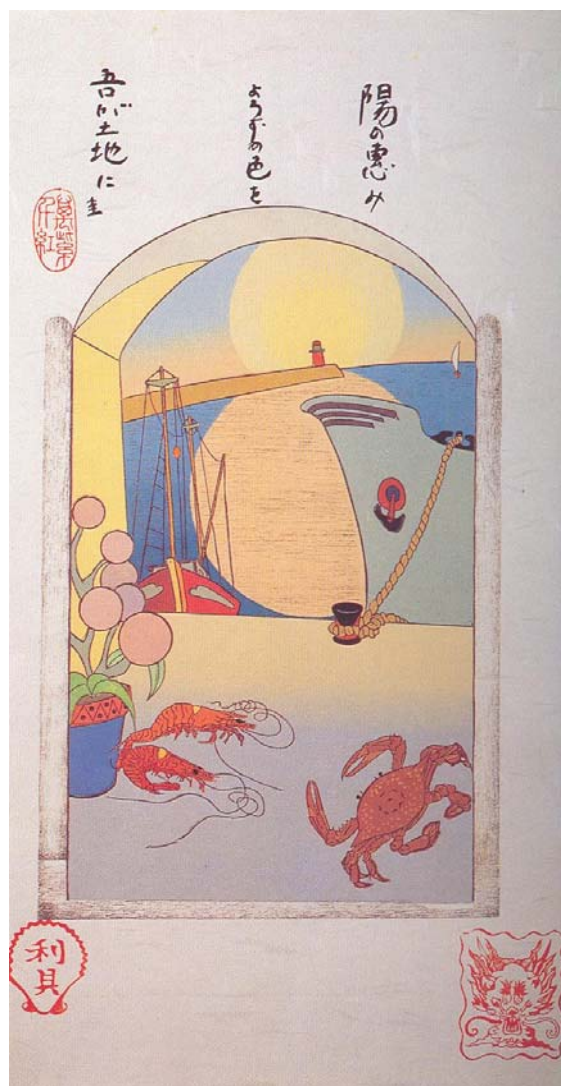



Fig. 6.39

M’inchino Sole

Xilografia policroma a 43 colori, anno 1988
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri
Legno: i contorni e i clichées dei colori sono stati eseguiti su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Tairei (130 gr. m,/q)
Misura della stampa: (32x25,5 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Moltitudine di colori, Anno del Drago (1988)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko:

“Da te la vita
Da te i mille colori sulla terra
M’inchino al sole”.

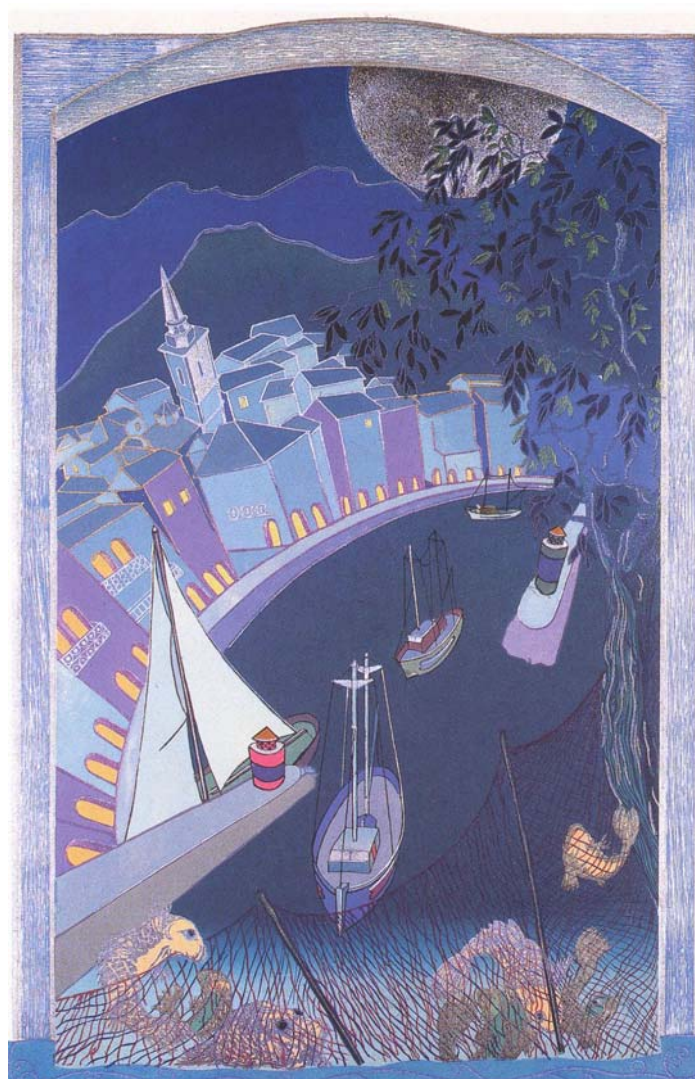



Fig. 6.40

Veduta di Oneglia Notte

Xilografia policroma a 105 colori, anno 1990
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées dei colori sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (110 gr m/q)
Misura della stampa: Oban Tate-e (51x38,6 cm)

Fig. 6.41

La felicità dei pesci

Xilografia policroma a 80 colori, anno 1992
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Seta incollata su carta (gr. 70)
Misura della stampa: Extra Oban Yoko-e (51,4x39 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Shusei (Il tarlo), Anno della Scimmia (1992)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

"Morbide danze
In abissi riflesse
Ed infinite".

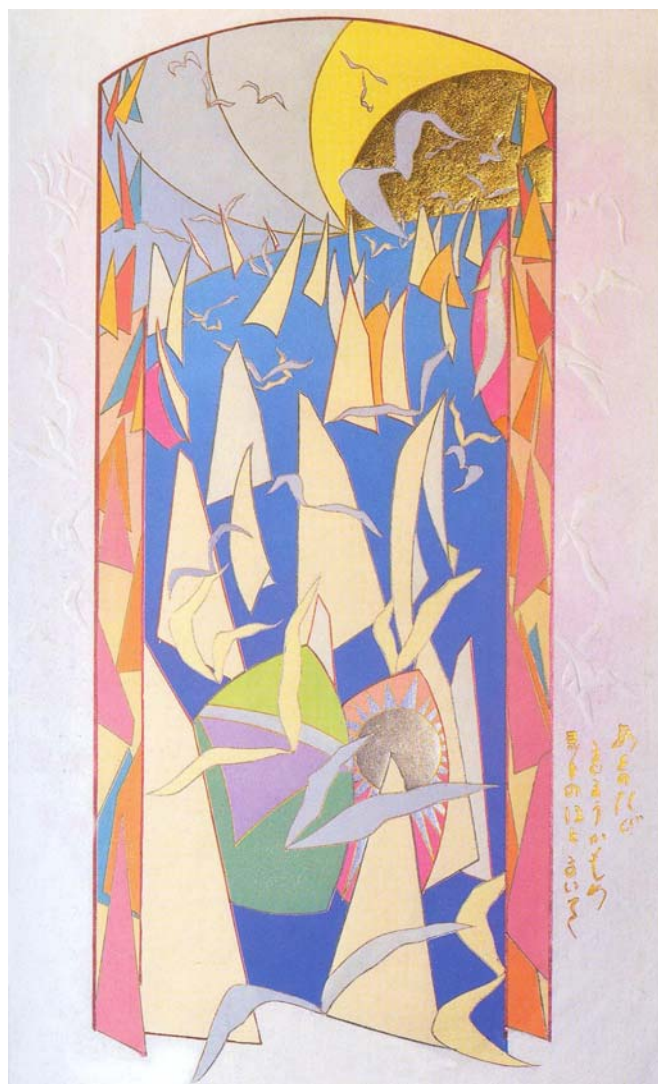



Fig. 6.42

Vele e gabbiani

Xilografia policroma a 60 colori, anno 1993
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Gimpaku, Kindei, Gindei, Boakashi, Kirazuri, Karazuri
Legno: le incisioni dei contorni e dei clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Misuri (130 gr. m/q)
Misura della stampa: Extra Oban Tate-e (58x35,5cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

"Volteggiano i gabbiani
Solcano l'azzurro
Le bianche piume
Delle vele".

Fig. 6.43

Il Mercato

Xilografia policroma a 110 colori, anno 1994
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Gindei, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Sabi-Bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Misuri (gr. 130 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban Tate-e (57x42 cm)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

“Cielo lontano
Bianchi marosi
Grandioso ritmo di vita”.

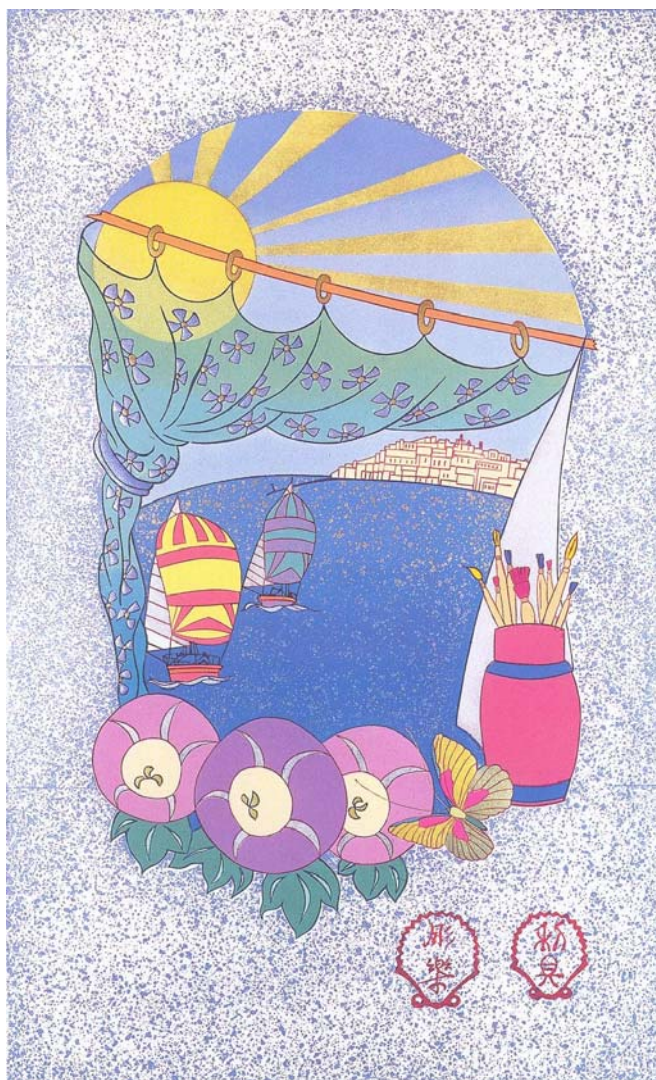



Fig. 6.44

La finestra del pittore

Xilografia policroma a 67 colori, anno 1999
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Mokkotsu
Legno: le incisioni dei contorni e dei cliclées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (110 gr. m/q)
Misura della stampa: Dai Oban Tate-e (57,3x32,7)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Cho-raku

Fig. 6.45

Oneglia nel segno dello Zen

Xilografia policroma a 173 colori, anno 1999
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Kimekomi, Sabi-bori
Legno: le incisioni peri contorni e i cliclées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Dai Oban Tate-e (61x43 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Cho-raku
Traduzione versi: "Né il drappo sventola
Né il vento soffia
Se non nella mente (Yone Noguchi)
Dondola la vela
Accanto si esibisce
La farfalla (Ligustro)

Fig. 6.46

Gioia di vivere Notte

Xilografia policroma a 81 colori, anno 1999
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Sabi-bori
Legno: le incisioni sono state eseguite su legno di ciliegio
Carta: Hodomura e seta
Misura della stampa: Dai Obanb Tate-e (64,5x40,5 cm)
Traduzione versi: "Gioia di vivere
Sono farfalle
I fiori di peri
Sono vele oggi le farfalle
E domani pesci
Poi foglie
E poi barche
E' sogno e realtà?
Ancora, splenderà il sole…domani".

Fig. 6.47

La città del Sole. Il Sole nella rete

Xilografia policroma a 187 colori, anno 2000
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Kirazuri, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Dai Oban Tate-e (63,5x40 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Cho-Raku
Traduzione versi:

"Sole mattutino
Nella rete
Calma di pesci" (in alto)

"Nella grande capitale di Edo
anche il mercato dei pesci,
stupendo da vedersi
è proprio come un fiore
che fiorisce ogni mattina " (Shichijutej Mampo)
(all'interno dei palloncini sui bordi)

6.5 Ligustro e la critica

L'originalità dei soggetti, la brillantezza di certe campiture rese con polveri metalliche, di perla o di mica, i colori accesi, le sfumature delicate, unite ad una linea del disegno molto pulita, sottile e precisa, si uniscono in atmosfere che fortemente hanno cercato di richiamare e ancora richiamano l'attenzione verso una disciplina, la xilografia policroma giapponese, poco conosciuta e apprezzata. Certamente in Europa e in Italia infatti, la dimensione artistica è sempre stata poco avvezza a vedere stampe con matrici di legno da oltre cento colori. Queste opere non sono mai state concepite sul piano della semplice xilografia in generale, per cui è sempre stato difficile far cadere una certa diffidenza nell'interpretazione delle opere stesse. E' anche vero che sono pochi gli artisti, e non solo, che conoscono profondamente la stampa antica giapponese, per cui mancano dei punti di riferimento.

Ligustro, ha avuto il grande merito, con le sue opere, aldilà delle sue indubbie e straordinarie capacità di artista, di "zoommare", se è concesso il termine, su questa dimensione sconosciuta e lontana. Di questa focalizzazione ne è testimone lo scrittore Basilio Cadoni, il quale scrive all'artista dicendo:

"I suoi surimono mi dicono non soltanto come le sue realizzazioni implichino, in prima misura pazienza e passione, ma soprattutto mi inducono a riflettere sul senso degli infiniti mondi dell'arte. Mi inducono a riflettere, in particolare su una matrice di una antica, diversa, misteriosa civiltà e a confessare a me stesso quanto sia esile la mia cognizione della cultura dell'Estremo Oriente, della quale conosco qualche poeta. A me, e

forse non soltanto a me, è certamente dato percepire la bellezza, la ricercatezza dei suoi surimono, ma non, con mio grande rammarico, il sub-stratum profondo, la segreta linfa concettuale-storico-filosofica che è il referente delle sue opere, e me ne dolgo.

Perché se fossi più cognito potrei maggiormente onorare la sua arte. Tuttavia la bellezza delle sue stampe mi affascina, perché, anche se difetto degli strumenti di riscontro, ne sento tutto il segreto, luminoso, suadente incanto".[60]

Ben più conscio del valore e del significato profondo delle opere di Ligustro, è Jack Hillier, uno dei maggiori esperti al mondo di arte giapponese e a cui deve essere riconosciuto un ruolo di primo piano, nel cammino artistico del nostro artista nell'ambito della xilografia nishiki-e. Egli infatti fornisce a Ligustro, alla fine degli anni ottanta, attraverso un proficuo rapporto epistolare, di cui si riporteranno in seguito alcuni passaggi, validi strumenti di conoscenza della tradizione nishiki-e, con particolare riferimento ai surimono e agli egoyomi.

Pertanto si ritiene opportuno soffermarsi, nel prossimo paragrafo, sulla figura di questo uomo per capire chi è stato.

---

[60] Da intervista di Margherita Faustini su *EX LIBRIS RIVISTA ITALIANA DI XILOGRAFIA, EX LIBRIS E PICCOLA GRAFICA* n° 12 Ottobre 1989 n° 13 Febbraio 1990.

6.6 La figura di Jack Hillier

Jack Hillier nasce nel 1912 a Fulham, a ovest di Londra, dove vive un'infanzia povera ma felice. Figlio di un portalettere, il suo primo e piuttosto debole rapporto con l'arte è dovuto al fatto che durante il suo turno di lavoro, il padre consegna la posta di Edward Burne Jones, l'ultimo artista vittoriano famoso. Jack viene educato presso la Childerley Street Central School di Londra, che lascia all'età di quindici anni per entrare a lavorare come impiegato presso la British General Insurance Company. Durante la sua tarda adolescenza e verso i vent'anni, egli sviluppa un certo gusto per l'arte e si iscrive ai corsi serali presso la Central School of Art in Holborn, dove, grazie al suo docente ed artista Noel Rooke, impara la difficile disciplina dell'incisione lignea. Ad un certo punto Jack pensa di fare dell'arte la sua carriera, ma decide di pensare ad un futuro molto più sicuro per lui e per la sua famiglia. Nel 1938 infatti, pur continuando a coltivare la passione per la xilografia, sposa Mary Louise Palmer e decide di continuare a lavorare presso la compagnia di assicurazioni, sino all'età di cinquantacinque anni, quando si ritirerà a vita privata.

Durante questo periodo, l'interesse di Jack per l'arte e per i libri si sviluppa notevolmente attraverso una assidua frequentazione di numerose librerie e biblioteche ed è durante una di queste incursioni che nel 1947 trova una raccolta i stampe giapponesi. Per lui, esse costituiscono l'introduzione ad una meravigliosa forma d'arte, il cui studio occuperà gran parte della sua vita.

Il suo primo libro, "Japanese masters of the color print", con i suoi testi coincisi e le numerosissime e bellissime illustrazioni, resta a tutt'oggi

una delle più pregevoli introduzioni allo studio dell'arte giapponese, scritta in lingua inglese. A questo primo lavoro seguono volumi su Hokusai e Utamaro, pubblicati da Phaidom, ed è proprio grazie al successo di queste tre opere, che Jack riceve l'onore di diventare consulente ufficiale esperto in stampe, libri e pitture giapponesi, della prestigiosa casa d'aste Sotheby's di Londra, su preciso invito dei suoi banditori.

Ben presto egli si rende conto che lo studio dell'arte giapponese gli diventa sempre più difficile in quanto non è sufficientemente supportato dalla conoscenza della lingua originale. Essa infatti si rivelerà fondamentale per l'approfondimento di alcune tematiche specifiche come ad esempio la comprensione e l'interpretazione dei mitate, nei surimono di Hokusai, studio che lo impegnerà senza risparmio per oltre quarant'anni. Così, rinforzato da una maggiore conoscenza della cultura nipponica, attraverso lo studio del linguaggio originale, Hillier diventa uno scrittore assai prolifico e i suoi lavori vengono sempre più apprezzati dai nuovi collezionisti, ma anche dai più esperti cultori dell'arte. Egli pubblica infatti in tutto il mondo, moltissimi libri, cataloghi e articoli, in cui si affrontano tutti gli aspetti della stampa xilografica. Come accennato, ha trascorso gran parte della sua vita ad approfondire lo studio dell'arte dei libri illustrati collezionandone una vastissima raccolta.

Questa collezione è oggi ospitata presso il British Museum di Londra, sotto l'attenta cura del direttore dell'Oriental Department, Mr. Laurence Smith. Con quest'ultimo Hillier, nel 1980, realizza il catalogo di una mostra presso il museo stesso.

La grandezza, l'autorevolezza e la competenza di Jack Hillier sono riconosciute in tutto il mondo e testimoniate dal fatto che molti esperti si

sono avvalsi del suo aiuto per formare le proprie raccolte di stampe e libri. Un esempio per tutti, il miliardario Chester Beatty, che grazie alla preziosa consulenza dello studioso, ha potuto realizzare una bellissima e vasta raccolta, conservata a Dublino presso l'omonima "library".

In pochi anni Hillier diventa il punto di riferimento per i collezionisti di tutto il mondo, così come all'inizio del XX secolo lo sono stati Henry Joly prima e Will H. Edmunds poi.

Negli ultimi anni (Hillier è morto nel 1995), egli ha prodotto i cataloghi definitivi per le collezioni di grandi estimatori di arte giapponese quali Henry Vever, Richard Gale (quest'ultima è stata commissionata dal Minneapolis Institute of Arts) e Ralph Harari, nonché tantissimi cataloghi per musei ed esposizioni in tutto il mondo.

Jack Hillier è diventato il più grande conoscitore occidentale della materia ma è rimasto anche un ottimo acquerellista (la sua prima raccolta di illustrazioni dal titolo "Old Surrey Watermills risale al 1951) e un incisore di grande talento. Dal punto di vista umano, nella sua vita privata è stato un uomo spiritoso, un raccontatore, un cantore dei lied tedeschi, come testimonia la lettera del 19 Aprile 1988 scritta a Ligustro, una delle tante facenti parte, come si diceva, di una fitta corrispondenza con l'artista:

"Il tanzaku dei corvi neri nella neve, è la tua trasposizione della stampa di Seitei, come una trasposizione di Liszt d'un lied di Shubert" (fig. 6.48).

Fig. 6.48

I corvi nella neve
Seitei

CAPITOLO VII

LIGUSTRO E GLI ALTRI

Il breve passaggio della lettera sopra citata, offre lo spunto per affrontare un aspetto piuttosto delicato della personalità e della dimensione artistica di Ligustro, ossia il suo rapporto con gli altri.

7.1 Ligustro e il panorama artistico contemporaneo

Il termine “delicato” è forse quello più appropriato per dare un’idea di quella che è la tendenza, se non la volontà, intesa come scelta artistica, da parte di Ligustro, di rimanere isolato, di non aderire in modo assoluto e totalizzante a qualsiasi tipo di corrente artistica. In particolare egli non nasconde una certa indifferenza nei confronti dei movimenti artistici troppo accademici o meglio dei metodi accademici con cui essi si sono sviluppati. Questo atteggiamento sarebbe in parte imputabile ad inevitabili lacune di carattere culturale nei confronti di certa parte della storia dell’arte ma non bisogna dimenticare che egli approda al mondo dell’arte in tarda età come autodidatta, completamente a digiuno di nozioni teoriche e tecniche, intenzionato solamente a trasferire in immagini, le sensazioni che il mondo circostante gli trasmette. Durante uno dei nostri incontri, senza avere

nessuna vergogna, ma anzi perfettamente consapevole e fiero, forse anche troppo, del suo percorso dagli inizi ad oggi, mi rivela: "*Quando ho iniziato ad interessarmi all'arte, mi sentivo un puro; il mio cervello era tabula rasa, come la memoria di un computer che deve essere riempita di informazioni. Ho sempre pensato che questa condizione di purezza costituisse per me un grande vantaggio, in quanto potevo imparare ciò che volevo, nel modo più libero, senza condizionamenti di tempo, spazio e forma".*

E' quindi facile capire come un atteggiamento piuttosto riservato e diffidente renda difficili i contatti diretti e le collaborazioni durature di Ligustro con realtà o personaggi artistici a lui contemporanei. Con una nota di polemica egli ribadisce: " *Io non ho seguito, come tanti altri, un percorso artistico classico basato sullo studio metodico della storia dell'arte e svolto magari in funzione di uno sbocco nell'insegnamento. Questo genere di impostazione secondo me, porta a ritrovarsi davanti ad una porta chiusa. Io mi sento lontano anni luce da questo genere di artista; la mia porta non è mai chiusa perché non ho impostato il mio modo di essere artista sulla "fabbrica dell'appetito", ossia sull'aspetto puramente remunerativo dello status d'artista, bensì sull'appetito del mio cervello. Piuttosto, ho continuato a coltivare il sogno di realizzare una mia scuola di xilografia orientale*". Questo sogno, all'età di 79 anni e dopo vent'anni di duro lavoro, non si è ancora realizzato, anche se egli ha saputo cogliere diverse occasioni per insegnare o quantomeno coinvolgere alcuni giovani nella affascinante ed ancora poco conosciuta tecnica xilografica giapponese. Egli dichiara infatti: "*Il mio ambizioso progetto era quello di creare una forma di artigianato come quello del classico laboratorio di*

stampe di Edo, basato sul lavoro di squadra (editore, disegnatore, incisore e stampatore). Il mio desiderio era quello di dar vita, con l'aiuto di alcuni allievi, ad una scuola che avesse una personalità ed una certa influenza nel panorama artistico. Purtroppo ho sbagliato i tempi, sono arrivato nel momento sbagliato e nel posto sbagliato, dove il panorama artistico e culturale del nostro paese, già poco incline ad apprezzare e rivalutare in primo luogo la xilografia tradizionale, peraltro madre di tutte le discipline calcografiche, ha sempre spento quelli che erano i miei slanci più ottimistici per fare qualcosa in tal senso. Comunque io persevero nei miei progetti, non ultima l'iniziativa di cui sono promotore presso il Castello Costa del Carretto di Garlenda, l'ennesimo tentativo di formare futuri maestri stampatori o incisori, secondo quelle che sono le personali attitudini ed inclinazioni".

Ligustro fa riferimento all'originale iniziativa chiamata "Fiori a Garlenda", idea che è nata dall'artista in seguito all'entusiasmo sorto durante la serie di otto lezioni di xilografia policroma, da lui tenute nel 2001 in occasione della Mostra Antologica "La danza del sole", presso il maniero secentesco di Costa del Carretto. Essa costituisce lo spunto ideale per una serie di incontri periodici aventi lo scopo, grazie alla volontà dell'artista, di mantenere in vita l'antica tecnica risorta dalle sue mani.

L'interesse per l'iniziativa da parte dell'amministrazione comunale di Garlenda, ha permesso, attraverso la disponibilità di alcuni spazi adibiti a laboratorio permanente presso il Castello, l'istituirsi di un corso di xilografia Nishiki-e della durata di sei mesi con cadenze di frequenza settimanali e presieduto dal maestro, la cui prima parte di tre mesi, conclusasi nel mese di Giugno, ha lasciato Ligustro piuttosto soddisfatto e

fiducioso per il prosieguo delle lezioni, che riprenderanno agli inizi di autunno, e allo stesso tempo ottimista per un’evoluzione e sviluppo del suo progetto a lungo termine.

Tuttavia, guardando oltre queste interessanti e senza dubbio importanti iniziative, a Ligustro non sono mancate, anche se rare, e nonostante i suoi preconcetti, le occasioni per rapportarsi con la realtà artistica contemporanea. Ovviamente questi contatti sono avvenuti sul campo a lui ben noto dell’incisione e possono essere facilmente identificati in tre esperienze fondamentali che si tratteranno più approfonditamente nei prossimi paragrafi.

7.2 Ligustro e l’Associazione Ex Libris di Milano

La prima di queste in ordine di tempo, è la breve parentesi artistica dell'Associazione Italiana Ex Libris di Milano, che ha visto la sua partecipazione nel 1986.

"Fu proprio il Presidente dell'Associazione, il Dott. Mirabella, che mi contattò telefonicamente per invitarmi a Milano, nella Galleria d'Arte Giapponese La Portantina, di Via Volta".

L'esperienza nell'ambiente culturale lombardo non si rivela molto fruttuosa in termini quantitativi, poiché la produttività artistica di Ligustro si limita a pochi lavori che ben poco hanno a che fare con quello che è il suo stile. Se si esclude infatti l'opera "I corvi nella neve" (fig. 7.1), tra l'altro oggetto di autorevole apprezzamento da parte di Jack Hillier, come già visto nella citazione della lettera del 9 Aprile 1988 (cfr par. **6.5 La figura di Jack Hillier**), le altre opere sono il frutto di collaborazioni con altri artisti. Ne è l'esempio più significativo l'ex libris intitolato "Il riscatto dell'operaio" realizzato nel 1989 per il Concorso Internazionale "Bibliofilia e/o exlibrismo". L'opera (fig.7.2), realizzata in collaborazione con il giovane Mauro Michelis, meglio conosciuto come "Ramarro", si aggiudica il secondo premio accompagnato da una motivazione che premia così il lavoro dei due artisti:

Fig. 7.1

"Dopo ampia discussione ed unanime valutazione del livello medio qualitativo delle opere pervenute, la Giuria ha deciso di non conferire il primo premio a nessun ex libris partecipante al Concorso, non ravvisando, fra quelli pervenuti, nessuna opera che racchiudesse in sé le caratteristiche

essenziali cui deve rispondere un ex libris e ribadendo, con questa sua travagliata decisione, la poca sensibilità culturale ed artistica dell'exlibrismo contemporaneo, specialmente in relazione all'aderenza ad un tema prefissato, ad una qualità artistica oggettivamente ravvisabile e ad una stretta valutazione di ciò che è ex libris e ciò che non lo è.

In assenza del primo premio, il secondo è stato attribuito all'opera xilografica a più colori, opera "collettiva" dei liguri RAMARRO E GIOVANNI BERIO LIGUSTRO, innanzi tutto per la prorompente fantasia ed allegoria di un mondo futuro senza libri, ma anche per la reintrodotta e felice collaborazione fra un artista (disegnatore) e un altro (incisore), come ai tempi del Durer, del Dorè e dei celebrati maestri giapponesi. La sapiente stesura del colore col mezzo xilografico, unita alla forza interpretativa del messaggio e alla varietà del lettering impiegato, fanno di questo pezzo un vero ex libris".[61]

Fig. 7.2

Il riscatto dell'operaio

7.3 Ligustro e l'esperienza genovese di Xilon 1

[61] Da "*EX LIBRIS RIVISTA ITALIANA DI XILOGRAFIA, EX LIBRIS E PICCOLA GRAFICA* n° 12 Ottobre 1989 n°13 Febbraio 1990.

Contemporanea alla parentesi lombarda, è anche l'esperienza nell'ambito della Sezione Italiana di Xilon International, istituita a Genova nel Febbraio del 1986 e che non si rivela essere molto felice.

Infatti, nonostante il gruppo si dichiari *"neutro politicamente e confessionalmente"*, come cita l'art. 3 dello Statuto, *"e non favorisce alcun indirizzo artistico ed accoglie ogni tendenza formale…"* e *"…si propone"*, secondo il successivo art. 4, *"di riunire gli xilografi italiani al fine di svolgere azioni comuni, intese a sviluppare e diffondere la xilografia nel nostro paese, a riaffermare i suoi valori in campo internazionale…favorendo incontri tra artisti di varie nazioni e promuovendo meeting di lavoro extempore tendenti al raggiungimento di quella collegialità che consenta un reciproco e proficuo scambio di idee ed esperienze sia tecniche che artistiche"*,[62] ebbene Ligustro non sembra vedere realizzate queste linee programmatiche o quantomeno se ne sente escluso: *"Io per loro non ero un artista, ma solo un semplice perito chimico oleario con la passione per la xilografia, che non aveva niente a che fare con il loro gruppo elitario. Non ero neanche degno di partecipare alle loro mostre, per cui si organizzavano e si riunivano tra loro senza neanche invitarmi, fatta eccezione la "Prima Triennale Nazionale di Xilografia" organizzata a Genova nel Maggio 1988 presso il Museo di Villacroce, l'unica a cui ho partecipato e in occasione della quale ho esposto una delle diverse versioni cromatiche dell'Egoyomi di Ottobre con il titolo di "Foglie morte e farfalle"* (fig. 7.3. Cfr. fig. 6.25 pag 193).

[62] Da *XILON ITALIANA 1, TRIENNALE NAZIONALE DI XILOGRAFIA.*

Viste le prospettive non troppo favorevoli e il suo atteggiamento non molto accomodante, Ligustro abbandona quindi anche Xilon, deluso ma non per niente scoraggiato, deciso più che mai ad andare avanti per la sua strada: “ *Capii subito che stavo perdendo tempo e abbandonai il gruppo, anche perché non mi mancava certo l’iniziativa e il lavoro da fare!”*.

Fig. 7.3

Foglie morte e farfalle
(Da Egoyomi mese di Ottobre 1987)

7.4 L’incontro con l’Associazione degli Incisori Liguri

Ligustro infatti nell’89, mentre è impegnato a Genova in un corso di xilografia, viene a conoscenza di un “cantiere” (oggi termine molto di moda) culturale ed artistico in fase di allestimento, che sotto la veste di un’associazione, si propone seriamente di realizzare un’ambizioso progetto, ossia salvaguardare le tecniche incisorie e più specificatamente, quanto enuncia l’art. 2 dello Statuto *“…valorizzare l’Arte della Grafica D’Autore, che comprende, tutte indistintamente, le discipline dell’incisione, quali acquaforte, puntasecca, acquatinta, xilografia e quant’altro contraddistinto con la denominazione di stampa originale d’arte, eseguita mediante matrici trattate a mano dallo stesso artista”*.

Nel 1989 nasce così l’Associazione degli Incisori Liguri, di cui Ligustro entra a far parte sin dall’inizio, entusiasta delle idee e dei programmi.

Purtroppo il suo slancio ottimistico e le sue più rosee aspettative si spengono presto poiché: *“Il mio modo di incidere non è mai stato ben visto dai membri dell’associazione. Ne sono uscito dopo poco tempo, in quanto il mio lavoro si discostava molto dal loro (….) Io faccio stampe policrome, non ritenute all’altezza delle stampe in bianco e nero, e quindi non apprezzate da alcuni componenti dell’associazione”*.

Ligustro giustifica il suo ennesimo rapporto fallimentare con qualsiasi forma associativistica e cooperativistica che persegua fini artistici e stilistici, interpretando la politica conservatrice delle tecniche incisorie tradizionali nella loro purezza ed integrità, a cui non è concessa nessuna innovazione, come un atto limitativo e riduttivo. Le sue parole sono molto

chiare: *“Ho provato anch’io, alcuni anni fa, a fare incisione come l’antico esempio, ma non sono andato più in là di quello che hanno fatto i maestri del passato. Nella calcografia, le tecniche sono sempre le stesse e non capisco perché bisogna mantenerle tali ad ogni costo…”.*

Per Ligustro la calcografia non è solo una questione di capacità tecnica, bensì è necessaria anche una unione tra tecnica e raffigurazione, tra poesia e soggetto. Questi rapporti, nella sua xilografia policroma, nascono dalla luce e dalla rifrazione dei raggi solari sugli oggetti e sulla natura, da cui attinge il suo vastissimo spettro cromatico: *“I disegnatori e gli xilografi di Edo, che avevano delle necessità economiche e quindi dipendevano da un editore che commissionava loro delle stampe, non potevano evolversi verso qualcosa di nuovo. Essi sono partiti inizialmente da stampe a tre colori, passando poi a sei, ad otto e massimo (ma raramente) dodici. Ma io non ho dei committenti per cui non vedo il motivo per cui limitarmi nella ricerca e sperimentazione tecnica. Certamente qualcuno potrebbe avere da dire che bisogna mantenere la tradizione e che se si è arrivati a dodici colori, tali devono restare. Io non sono d’accordo perché sono convinto che anche i Giapponesi avrebbero continuato la loro ricerca, se non fossero stati limitati dal fattore economico e commerciale”.*

Ligustro riconosce che le tecniche di base sono essenziali per permettersi di andare oltre. Il suo pensiero però si allontana da quello degli incisori liguri, nel momento in cui non accetta un ostinato *“conservarsi sui mezzi tradizionali per non perderli e mantenere la cultura(…) Tutto ciò non ha senso perché se è vero che le tecniche non si possono perdere, è altrettanto vero che eventualmente si evolvono o si perfezionano”*. Egli è fermamente convinto, forse troppo, che le tradizioni si mantengano

ugualmente anche inserendo degli elementi nuovi, evolvendo, così come *“…d'altronde è successo dall’acquaforte all’acquatinta; non si può continuare a tenere il segno fisso; deve essere permesso anche al pensiero artistico di esprimersi”.*[63]

Le dirette testimonianze del maestro sono alla base della sua sortita dal gruppo, nel quale è rientrato recentemente grazie agli amici Prof. Nicola Ottria[64] e Stefano Patrone anch’essi soci effettivi e quest’ultimo membro del Consiglio direttivo in qualità di consigliere, al quale ha iniziato a trasmettere qualche nozione del suo bagaglio tecnico. Le sue aspettative rispetto alle linee di pensiero dell’associazione non sono cambiate, così come le sue convinzioni: *“(…) la vita è colore, non è ombra, in bianco e nero, non è linea!”.*

---

[63] CATERINA LEGATO, *Associazione Incisori Liguri, La storia ed i rapporti artistico-culturali dei suoi protagonisti.* Tesi di laurea Accademia di Belle Arti di Sanremo, Anno Accademico 2000-2001. Da un’intervista dell’autrice all’artista.

[64] Socio fondatore. Dal 1989 fa parte del consiglio direttivo come consigliere. Diplomatosi al Liceo Artistico Barabino di Genova nel 1961, insegna attualmente tecniche dell’incisione all’Accademia Ligustica di Belle Arti. E’ uno studioso dell’arte incisoria di cui ha fatto un’intensa ricerca, diventando un profondo conoscitore delle tecniche calcografiche. La sua attività espositiva a livello personale inizia nel 1962 a Milano, con la mostra presentata da G. Marussi, tenutasi presso l’EIDAC. Ha partecipato inoltre, a numerose manifestazioni e collettive nazionali e internazionali.
CATERINA LEGATO, *Associazione Incisori Liguri, La storia ed i rapporti artistico-culturali dei suoi protagonisti.* Tesi di laurea Accademia di Belle Arti di Sanremo, Anno Accademico 2000-2001.

7.5 Il rapporto con Jack Hillier

Se le esperienze lombarde prima e genovesi poi della Xilon e degli Incisori Liguri, non si sono rivelate molto fruttuose e positive, ben diverso è il discorso che riguarda il rapporto di Ligustro con Jack Hillier, relazione che come accennato, si basa su una assidua corrispondenza iniziata nel 1987.

Ligustro in quegli anni ha già raggiunto un discreto livello di conoscenza della xilografia giapponese e delle sue tecniche esecutorie principali, attraverso lo studio approfondito delle stampe originali, l'assidua frequentazione di mostre e gli stretti contatti con alcuni esperti del Museo Chiossone di Genova e di alcuni galleristi di Milano. In questo senso si rivela fondamentale la conoscenza con la Dott.ssa Helena Markus, responsabile di una galleria d'arte di Milano, e curatrice di numerosissime mostre sull'arte giapponese, la quale ha modo di apprezzare l'interessamento e le competenza tecniche di Ligustro nel campo della xilografia policroma. Egli stesso dice: *"La dott.ssa Markus, quando organizzava una mostra di stampe giapponesi, mi invitava spesso alle inaugurazioni e alle conferenze, affinché illustrassi le caratteristiche delle stampe e le loro tecniche di esecuzione. Inoltre, visto il mio grande interesse per la materia, un giorno mi manifestò la sua intenzione di mettermi in contatto con un illustre esperto. Dopo circa un anno, mi diede l'indirizzo di Hillier e da lì cominciarono i miei primi contatti."*

L'approccio di Ligustro con il grande esperto, avviene tramite una lettera del 4 Luglio 1987 di cui si riporta integralmente il testo:

“Caro Signor Hillier,

Per gentilezza della Sig.ra Helena Markus di Milano, ho avuto il suo indirizzo. Ella mi ha infatti informato, a suo tempo, che Lei ha condotto degli approfonditi studi sulle stampe Ukiyo-e. Sono anch’io interessato ad allargare la mia conoscenza sulla meravigliosa arte del Nishiki-e, ed ormai da diversi anni, mi sono cimentato ad eseguire diverse stampe con la medesima tecnica, o per lo meno con quella che io ritengo tale, e creda, i risultati raggiunti, sono frutto di lunghi studi e sperimentazioni.

Questo è infatti il motivo che mi ha spinto a parlarne con la Dott.ssa Markus prima, e a rivolgermi quindi a Lei onde avere, se possibile, qualche informazione su tutta la tecnica predetta.

Purtroppo, qui in Italia, non abbiamo pubblicazioni che ci possano istruire sulle stampe popolari giapponesi, né sui surimono e loro interpretazioni, sulle tecniche principali, sulle preziose carte o sulla registrazione dei vari colori.

Può lei parlarmi di tutte queste cose così eccezionali, così meravigliose, …degli inchiostri e dell’oro, dell’argento e della mica e dei metodi di impiego che ebbero a fare quegli straordinari artisti del periodo Edo?

Al fine di poterla informare, in maniera più precisa, su quanto sino ad ora sono riuscito ad ottenere, e per averne, nel contempo un suo giudizio, unisco un piccolo lavoro ultimamente eseguito, commissionato da un collezionista; si tratta di un progetto per un ex libris.

La ringrazio in anticipo per tutto quanto riuscirà a farmi conoscere e voglia gradire i miei più cordiali saluti”.

Ligustro accompagna la lettera con una piccola stampa (fig. 7.4), la quale riscuote un grande interessamento da parte di Hillier, come egli stesso ha modo di manifestare al nostro artista, nella sua puntuale ed immediata replica del 10 Luglio:

"Caro Signor Berio Ligustro,

sono stato deliziato dal ricevere la Sua lettera del 4 Luglio con l'accluso surimono ex libris. La sua stampa è incantevole, tagliata e stampata in modo così squisito, che non ritengo ci sia qualcosa che io le possa insegnare. Ci sono pochi libri tecnici al mondo, che trattano i metodi di stampa giapponese, e penso che nessuno di questi sia adatto a fare da guida agli studenti desiderosi di apprendere i segreti dei maestri del surimono.

Penso inoltre, che ci siano davvero pochi artisti dell'intaglio del legno, persino in Giappone, capaci di aiutarla.

A giudicare dalla stampa che mi ha mandato infatti, lei difficilmente può aver bisogno di istruzioni. Lei ha prodotto qualcosa di così personale e originale, che potrebbe essere addirittura deleterio per il suo lavoro avere delle istruzioni regolari, che potrebbero rovinare il suo stile.

Mi sembra che lei sia perfettamente padrone di tutte le tecniche necessarie per fare quel ricco tipo di stampa ornata che il surimono richiede. Sono tentato di chiederle come ha raggiunto quegli effetti insoliti: per esempio, il verde sulla superficie che sembra ghiacciata, lo ha ottenuto con mica polverizzata? Come ha tracciato le righe d'oro e d'argento? Che tipo di legno usa e quanti blocchi prepara? Dove ha appreso tanta maestria nell'incidere?

Inoltre le confesso di essere piuttosto curioso di conoscere il significato dei simboli della sua stampa: c'è una barca con una stella e una grande vela. Dal fiore (una magnolia?) emergono dei laghi di carta, e in cima c'è una figura di due saggi sotto un albero, raffigurati secondo uno stile cinese o Zen.(…). Noto due minute barche di fantasia sulla verde espansione dell'acqua ed il giallo-rosso dietro i fiori: cosa sono?

Mi perdoni per così tante domande, ma i surimono sono sempre pieni di significati reconditi che stimolano la curiosità di ognuno (…).

Lei non sa quanto piacere mi ha fatto la sua stampa e penso che non abbia bisogno di ulteriori istruzioni: Lei è già tanto bravo".

Fig. 7.4

Questo rapido e ravvicinato scambio di battute di reciproca conoscenza, danno il via ad una interessante serie di lettere successive, che scandiscono in modo regolare, il nuovo rapporto di amicizia e reciproca stima tra Ligustro e Hillier, durato sino al 1995, il cui unico limite è costituito forse dal fatto che i due non si siano mai incontrati. Nelle pagine seguenti si riportano altri passaggi con cui lo studioso inglese ha modo di manifestare la sua grande ammirazione per il lavoro svolto dall'amico, frutto di notevoli sforzi che vengono premiati con autorevoli recensioni ed incoraggianti elogi, e di cui spesso il nostro artista non si sente degno. Infatti egli così risponde:

"Caro Signor Hillier,

con qualche giorno di ritardo rispondo alla carissima e graditissima sua del 10 Luglio, e penso di non meritare tutti gli elogi che mi rivolge. Mi sono votato a così alta impresa e molto è il cammino che ancora mi rimane per raggiungere una parte della perfezione che caratterizzò gli artisti, gli incisori e gli stampatori del periodo Edo. Non sono più giovane, ma ho raggiunto quell'età in cui Hokusai ebbe a dire che tutto il lavoro svolto sino ad allora, a nulla sarebbe valso, se nel lustro successivo, non fosse riuscito a far sì che ogni punto e ogni tratto della sua linea tracciata, non avesse espresso vita propria.

Ma è tempo di rispondere alle sue richieste. Gli effetti di superficie brillante e ghiacciata sull'acqua verde, sono ottenuti, come lei ha giustamente intuito, con la mica polverizzata (…). Le linee fini di oro e

argento sono ottenute con un apposito cliché, come potrà vedere dalle foto allegate e dai fogli stampati separatamente (…).

Il legno che adopero può essere di ciliegio o pero, sempre di filo e non di testa (…).

Ho imparato a intagliare da solo, munito di tanta passione e costanza indicibile; ho usufruito unicamente dell'amicizia concessami dal Direttore del Museo Orientale Chiossone di Genova, il quale mi ha permesso di studiare profondamente le stampe in esso conservate. Riguardo al surimono che le ho inviato e di cui mi chiede spiegazioni, posso dirle che mi è stato commissionato da un collezionista molto appassionato di arte cino-giapponese. Questo è il motivo per cui ho inserito i disegni Nanga, raffigurati sulle diverse pagine del libro, ossia la cascata, i due saggi sotto l'albero in riva al fiume che conversano e osservano il pescatore in barca, sotto le falesie. Il disco, sulla vela e dietro al libro, rappresenta un grande sole (sempre presente nei miei lavori), fonte di illuminazione e di vita. La stella sulla prora della barca, rappresenta l'emblema della sua famiglia[65] *e la grande vela latina ne è lo stendardo. La barca rappresenta il lungo navigare della sua vita, così come sarà la barca dell'Ade poi. Le piccole barche lontane sono i figli lontani, e quella che si vede in trasparenza, rappresenta un figlio che sta ritornando in seno. La scritta sulla pagina del libro, quella centrale, è una frase latina "Rerum Natura Peregrare"*[66] *e simboleggia, assieme alla magnolia, la bellezza e la purezza di colui che vive in pieno godimento della natura e dell'arte (…).*

---

[65] Ligustro si riferisce molto probabilmente al committente dell'opera.
[66] Ligustro intende dire: apprendere dal grande libro della natura.

Allego alla presente due piccole stampe facenti parte della serie completa dei dodici egoyomi dei mesi, raffiguranti Luglio e Agosto (fig. 7.5 e 7.6).

Come avrà ben capito, sono felice che i miei lavori le siano piaciuti e godo al sapere che altri, oltre a lei, possano trarne piacevolezza. Spero di essere riuscito, in parte, a darle quelle spiegazioni che attendeva, peraltro sempre pronto a chiarire ogni sua piccola incertezza (…). La saluto con tanta cordialità, sperando di risentirla presto".

Fig. 7.5

Luglio

Xilografia policroma a 32 colori, anno 1987
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Kira-e, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr 110 m/q)
Misura della stampa: Oban Tate-e (42x24 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Mon augurali, Anno del Coniglio (1987)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko:

"Campi falciati
Il ragno tende la tela
Su l'unico fiore".

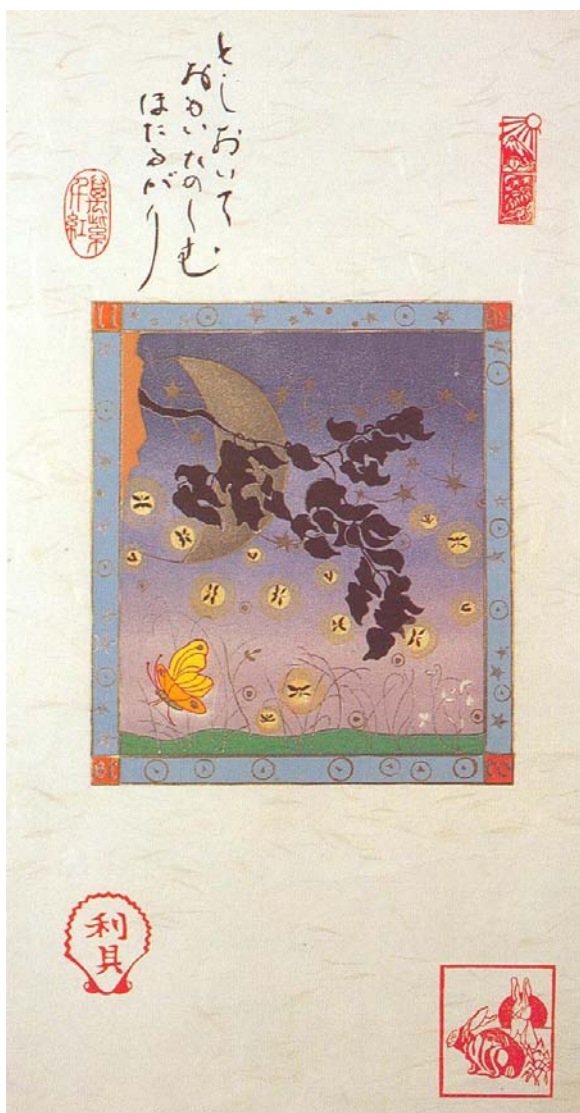



Fig. 7.6

Agosto

Xilografia policroma a 12 colori, anno 1987
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Bokashi, Kira-e Kindei, Kin-Sunago, Kirazuri, Mokkutsu,Sabi-bori
Legno: le incisioni sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Tairei (gr 70 m/q)
Misura della stampa: Oban Tate-e (42x24 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Mon Augurali, Anno del Coniglio (1987)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko:

"Con l'età piacevole
E' il ricordo dei giochi
Con le lucciole".

La risposta di Hillier non si fa attendere molto.

"Caro Berio,

sono stato piacevolmente sorpreso dai suoi generosissimi regali delle sue stampe…e pieno di meraviglia per i freschi esempi della sua arte. Trovo molto interessanti ed utili le spiegazioni delle sue stampe; esse sono profondamente cariche di simboli ed assomigliano ai surimono giapponesi, ancor di più grazie all'interpretazione della poesia con i motivi pittorici.

Lei ha allegato le prove di stampa e le matrici dell'egoyomi di Agosto, e questa è stata un'ottima idea perché mi ha messo in condizione di seguire i suoi procedimenti tecnici. Tuttavia mi rimangono alcune curiosità da soddisfare. Come è riuscito ad ottenere una registrazione così perfetta di ogni blocco? Usa il sistema giapponese del kento, oppure ha inventato un suo metodo speciale? Come ha raggiunto una così mirabile fusione di colori nello sfondo di Agosto e nel cielo di Luglio?

Esse sembrano davvero il risultato di un incredibile perizia nella stampa. Come può capire, sono pieno di ammirazione per le sue "stampe uniche", e apprezzo moltissimo anche le fotografie che la ritraggono mentre lavora, nel suo laboratorio. Esse, assieme alle fotografie della sua città, mi danno un'idea del luogo in cui vive, un sito che sembra assai bello, dove nascono le sue creazioni contemplative.

Ho saputo che la Dott.ssa Markus spera di organizzare una mostra dei suoi "surimono italiani"; mi auguro che ciò avvenga e di riceverne una copia del catalogo, poiché penso che le sue bellissime stampe devono essere meglio conosciute".

Dalla lettera del 13 Gennaio 1988

"…Spero che le sei stampe augurali per il nuovo anno, intitolate "Le bambole", siano riuscite a soddisfare pienamente l'attesa di sua moglie Mary. Come vede, ho cercato di interpretare, nel modo più coerente possibile, il disegno colorato che a suo tempo lei mi ha inviato: le cose essenziali, le espressioni dei visi ed il colore dei vestiti".

Ligustro fa riferimento alla stampa dal titolo "Le bambole di Mary Hillier" rappresentata in figura 7.7 e realizzata appositamente per la moglie dell'illustre studioso, appassionata collezionista di giocattoli.

Fig, 7.7

Le bambole di Mary Hillier

Xilografia policroma a 40 colori, anno 1988
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kindei, Gindei, Kirazuri,
Karazuri, Gimpaku
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Tairei (gr. 130 m/q)
Misura della stampa: Extra Oban (43x28 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Fuji Giorno e Notte, Anno del Drago (1988)
Traduzione versi:

"Le stelle del nord
Cercano il calore (l'amore)
Nella casa
Delle bambole".

"Ho inserito, nella stampa, diversi giocattoli: la palla, la trottola, il tamburino e il trenino, poiché Lei ebbe a dirmi che anche i giochini

infantili erano cose piacevoli per sua moglie, e questi non ne sono che i simboli. Il paravento con i fiori di pruno, è augurale per l'arrivo per nuovo anno. Il mio sole vuole essere augurio di longevità e precursore della prossima primavera; le nuvole, come lei ben sa, sono, per vecchia tradizione giapponese, apportatrici di benessere. Le stelle rappresentano, da una parte la Stella del Nord e per l'altra la Costellazione del Capricorno. La prima è un chiaro riferimento al significato del nome di Hokusai, mentre la seconda fa riferimento al mio segno zodiacale che si incrocia con la Stella del Nord. Anch'io ho lungamente studiato le opere di Hokusai cercando di capire, per quanto mi è stato possibile, il significato dei suoi mitate, al fine di realizzare, con gli stessi procedimenti, le mie opere (…).

Il significato dell'haiku, riportato sulla sinistra, è pertanto intonato, secondo il mio pensiero, a tutto il resto della stampa, e può così interpretarsi: le stelle del nord, cercano il calore nella casa delle bambole, dove è primavera e lunga giovinezza.

(…) La casa delle bambole rappresenta la sua casa e quella di sua moglie Mary, che per il fatto di godere delle cose infantili, denota giovinezza d'animo e di passioni primaverili".

Dalla lettera del 19 Gennaio 1988

"Carissimo Ligustro,

il suo meraviglioso dono è un vero capolavoro e apprezziamo il tour de force con cui lo ha eseguito….Le bambole sono stupende e sono certo che questo fatto la incoraggerà ad eseguire altre figure.

(…)L'haiku è felice ed ottimistico, apportatore di gioia, durante queste giornate invernali fredde e buie. Devo congratularmi con Lei anche per la calligrafia del testo, eccellente e leggibile. Io e mia mogli ci sentiamo debitori verso di lei, perché la stampa è il risultato, non solo di una grande abilità, ma anche simbolo del calore dei suoi sentimenti verso di noi (…)".

Tratto dalla lettera del 10 Luglio 1989

"…E' delizioso trovare il motivo di "Hotei a cavallo di un asino", che ritorna di volta in volta…Esso è molto efficace sulla marezzatura (effetto marmoreo) della carta decorativa, un altro trionfo della tua tecnica".

Le parole di elogio di Hillier si riferiscono alla stampa intitolata "La bambola cinese" (fig. 7.8). Ligustro mi svela che la bambola raffigurata nella xilografia è la copia fedele di una notata nella vetrina di un antiquario.

Fig. 7.8

La bambola cinese

Xilografia policroma a 45 colori, anno 1989
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Karazuri, Bokashi, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr 110 m/q) e seta
Misura della stampa: Ai-ban (34x23 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Moltitudine di colori, Anno del Serpente (1989)
Traduzione versi:

“Famiglia in festa
Vuota è rimasta la casa
I gatti si sono arruffati
Hotei non è arrivato in tempo
Per salvare il prezioso vaso”.

“Ho immaginato di vedere questa bambola abbandonata nell’angolo di una stanza, in un appartamento reso silenzioso e tranquillo dall’assenza della famiglia. Approfittando della casa vuota, i due gatti, come dice la poesia in metrica kyoka, si sono arruffati e Hotei, dio della Fortuna, raffigurato nella sua tradizionale postura a cavallo di un asino, all’interno del paravento, non è arrivato in tempo per salvare il prezioso vaso”.

La lettera di Hillier continua con un apprezzamento nei confronti di altre due stampe.

Si tratta di due “hashirakake” ossia stampe lunghe verticali, intitolate rispettivamente “La rete dei sogni e l’aragosta” e “La rana di Ono No Tofu” (fig. 7.9 e 7.10) che l’illustre esperto inglese definisce *“eccezionali imprese di stampa…, le stampe di un artista che è come la reincarnazione d’un disegnatore di surimono del diciannovesimo secolo, ma che, a differenza del suo “antenato” giapponese, intaglia i blocchi e li stampa”.*

Questo tipo di stampe riscuotono un grande successo e ammirazione da parte di Hillier, che non dimentica di elogiare anche in un passaggio del 24 Settembre del 1988, quando sentenzia: *“…un vario assortimento di “hashira-e” e “shikishi”, che mostrano a tutti le tue tecniche sorprendenti. E’ sbalorditivo che tu, un italiano, abbia dovuto produrre uno shikishi accompagnato da un haiku. Il risultato è assai armonioso e toccante”.*

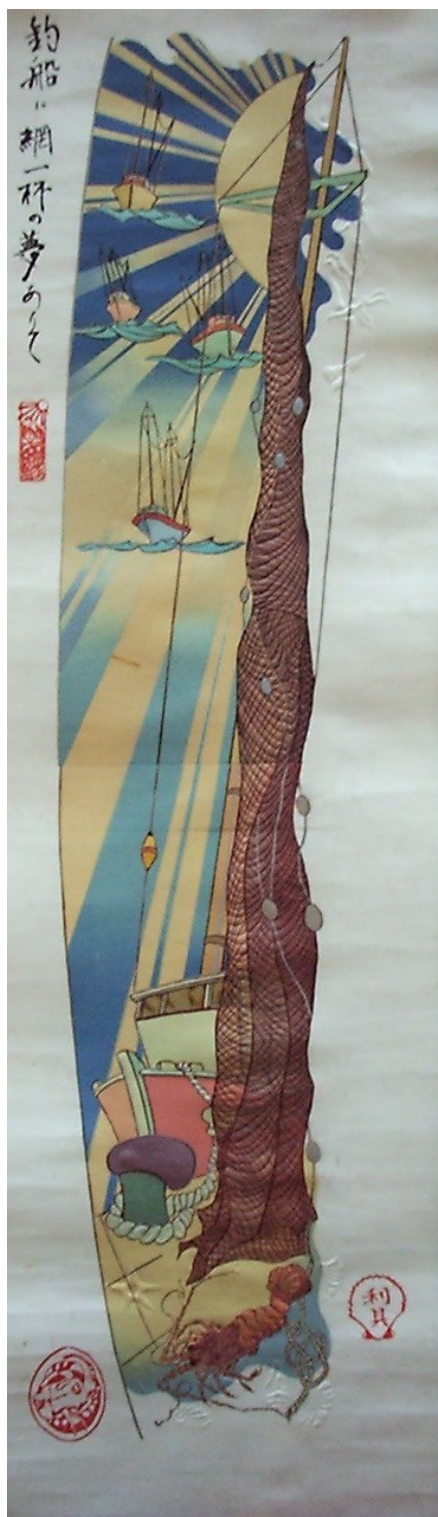



Fig. 7.9

La rete dei sogni e l'aragosta

Xilografia policroma a 42 colori, anno 1989
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Gindei, Kindei, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Sabi-bori, Kimekomi
Legno: le incisioni per i contorni e per i clickées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Tairei (130 gr m/q)
Misura della stampa: Hashira-e (72x24,5 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Fuji Giorno e Notte
Anno del Serpente (1989)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko:

"Portatemi o pescatori
Reti piene di sogni".

Fig. 7.10

La rana di Ono No Tofù

Xilografia policroma a 48 colori, anno 1989
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kindei, Gindei, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Kimekomi
Legno: le incisio9ni per i contorni e per i clichées
Sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Tairei (130 gr. m/q)
Misura della stampa: Hashira-e (79x24 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Anno del Serpente (1989)

Jack Hillier si dimostra molto interessato anche agli shunga-e di Ligustro ossia le stampe erotiche, che per la verità il nostro artista non produce in grandi quantità. Nella lettera del 4 Agosto 1993, Hillier commenta così le uniche due stampe di questo genere:*"E' affascinante vedere il tuo personale trattamento della poesia erotica; penso che la base dei tuoi disegni sia lo shunga di Hokusai.*

7.6 Gli shunga-e di Ligustro

Quest'ultimo passaggio introduce un argomento molto interessante della vasta produzione xilografica di Ligustro ossia il suo trattamento della stampa erotica. Hillier, da grande esperto, riconosce subito la fonte ispiratrice del maestro giapponese, che Ligustro reinterpreta in modo estremamente personale.

In occidente, le rappresentazioni erotiche e sessuali estremamente esplicite di queste stampe, sono state giudicate, soprattutto in passato, estremamente scandalose. In realtà, ciò che il panorama artistico occidentale ed in particolare europeo, ha scambiato per oltraggioso, in Giappone assume un significato completamente diverso. Nella cultura nipponica infatti, non vi è nessun termine che possa tradurre, in senso letterale, il concetto occidentale di erotismo. Letteralmente, la parola shunga-e non significa stampa erotica, bensì stampa primavera e il suo significato è da imputare al fatto che queste opere, durante il periodo Edo, vengono pubblicate appunto in primavera.

Il termine, simbolicamente rappresenta la vita che si risveglia, o meglio la natura dell'uomo che si risveglia, e quindi si carica di un significato molto più filosofico di quello attribuitogli dalla cultura occidentale. Allo stesso modo, è senz'altro più filosofico, anche il significato che la cultura nipponica attribuisce all'erotismo.

Ligustro mi mostra un'immagine tratta da una stampa originale (fig. 7.11) che raffigura una geisha intenta a pettinarsi davanti ad uno specchio. Mi spiega: *"Questa è una tipica immagine che i giapponesi considerano di genere erotico, in quanto gli atteggiamenti e i riti della donna che al*

Fig. 7.11

Datemaki no me
Ito Shinsui 1921
40,5x24 cm

mattino si lava accuratamente, si veste e si pettina, sottintendono ad una notte trascorsa con il proprio amante. La cultura giapponese riconosce l'erotismo e la forza della seduzione in quello che chiamano "iki", ossia una complessa serie di atteggiamenti, posture e comportamenti della donna, che caratterizzano la sua eleganza, bellezza e gioia di vivere".

In realtà, questo termine ha un significato molto più vasto, perché interessa tutta l'essenza della cultura giapponese e si individua principalmente come modo d'essere che assume espressioni oggettive naturali o artistiche. Un noto poeta, filosofo e dandy giapponese, Kuki Shuzo, vissuto tra il 1888 e il 1941, in un suo trattato dal titolo "La struttura dell'Iki" descrive, in modo estremamente puntuale, preciso e particolareggiato, ciò che è Iki. Qui di seguito si riportano alcuni passaggi del suo trattato, senz'altro utile per meglio comprenderne il significato: "*…manifestazione corporea relativa all'udito che si palesa nel modo di parlare, ossia nella cadenza: parlare ad un uomo in un certo modo è sensuale, senza essere sdolcinati.(…)E' Iki una certa presenza e aspetto fisico, laddove per esso si intende il portamento e la gestualità. Riguardo all'aspetto fisico, espressione dell'Iki è la postura leggermente inclinata in avanti, attraverso cui si esprime la seduzione, intesa come l'attività di andare verso l'altro sesso e la passività del riceverlo (…). Si può considerare iki, indossare abiti di stoffa trasparente a diretto contatto con la pelle, chiara manifestazione "di*

apertura di un varco per l'altro sesso grazie alla trasparenza del tessuto, e di chiusura del passaggio per via della sua funzione di coprire".

Iki è anche l'aspetto di colei che esce dall'acqua del bagno, dove la seduzione trova compimento nel ricordo della recente nudità e nell'indossare con disinvoltura una semplice vestaglia di cotone.(…)E' iki anche l'espressione del volto e i tratti fisiognomici, laddove la seduzione si compie attraverso una mimica che richiede occhi, bocca e guance insieme rilassate e tese. Quanto agli occhi, l'iki si manifesta attraverso lo sguardo di sbieco, puro atteggiamento di civetteria verso l'altro sesso, o ancora con lo sguardo a terra. Ma lo sguardo ammaliatore non basta, da solo non è ancora iki. Gli occhi devono assumere quella specie di bagliore che sa evocare la bellezza del passato e le pupille narrare, con tacita eloquenza, una rinuncia senza sforzo e un'inflessibile rigore (…).

La bocca, essendo realmente una via di comunicazione fra i sessi, è in grado di mostrare con molta evidenza, la rilassatezza e la tensione, che sono espressioni dell'iki. Esse vengono ritmate dall'incresparsi delle labbra, il cui valore è sottolineato dal rossetto. Le guance sono molto importanti poiché orchestrano la gamma dei sorrisi, e l'iki si esprime attraverso una scala minore, dalle tonalità malinconiche, dove un trucco leggero dai colori autunnali è vero iki".[67]

Questi sono solo alcuni passaggi tratti dall'opera di Shuzo, che tracciano in linea di massima l'atteggiamento iki come sorgente di erotismo. In sostanza, questa parola, nel Giappone del periodo Bunka-Bunsei (1804-1830), viene usata per definire l'ineffabile fascino della geisha, il suo stile sprezzante ma accattivante, ammiccante ma riluttante,

[67] KUKI SHUZO "*La struttura dell'I ki*", Adelphi Edizioni Milano 1992

improntato a sensualità e rigore, inflessibilità ed eleganza. Kuki esplora ogni accezione dell'iki, analizzando il termine con uno sguardo che ne individua i tratti distintivi nella seduzione, nell'energia spirituale e nella rinuncia; la colloca in un sistema estetico rigoroso; ne svela le tracce nelle acconciature, nell'incedere, nei gesti e nelle posture della geisha; nei motivi decorativi a righe verticali, nell'architettura degli ambienti in cui vive e che frequenta (es. case da tè). Capire l'iki è come percepire la fragranza di una intera civiltà.

Ligustro ha sicuramente colto il senso della concezione filosofica dell'erotismo giapponese e, prendendo ispirazione dalle immagini di Hokusai, la reinterpreta nelle sue stampe, secondo uno stile molto personale, inserendo ornamenti che Hillier non esita a definire *"del tutto originali e creatore di un genere interamente nuovo".*

Le parole mi Hillier mi inducono a chiedere a Ligustro cosa l'esperto inglese intende per "*genere completamente nuovo*" ed egli mi spiega che Hillier, a suo tempo, riconobbe la novità delle sue shunga-e, nella presenza della poesia haiku. Essa ha la funzione di alleggerire e rendere più poetica la visione di una immagine che, secondo la concezione e gli occhi della critica occidentale, completamente ignara del profondo significato dell'erotismo giapponese, risulta essere inevitabilmente un'espressione fortemente pornografica.

Nell'haiku dello shunga intitolato "Profumo d'amore" (fig. 7.12), Ligustro dimostra una totale adesione al significato profondo dell'eros giapponese e ne esprime un suo personale tributo incidendo "*fiori su legno di ciliegio*", che annunciano, con il loro profumo d'amore, la primavera, ossia il risveglio della natura che è anche il ridestarsi della natura umana.

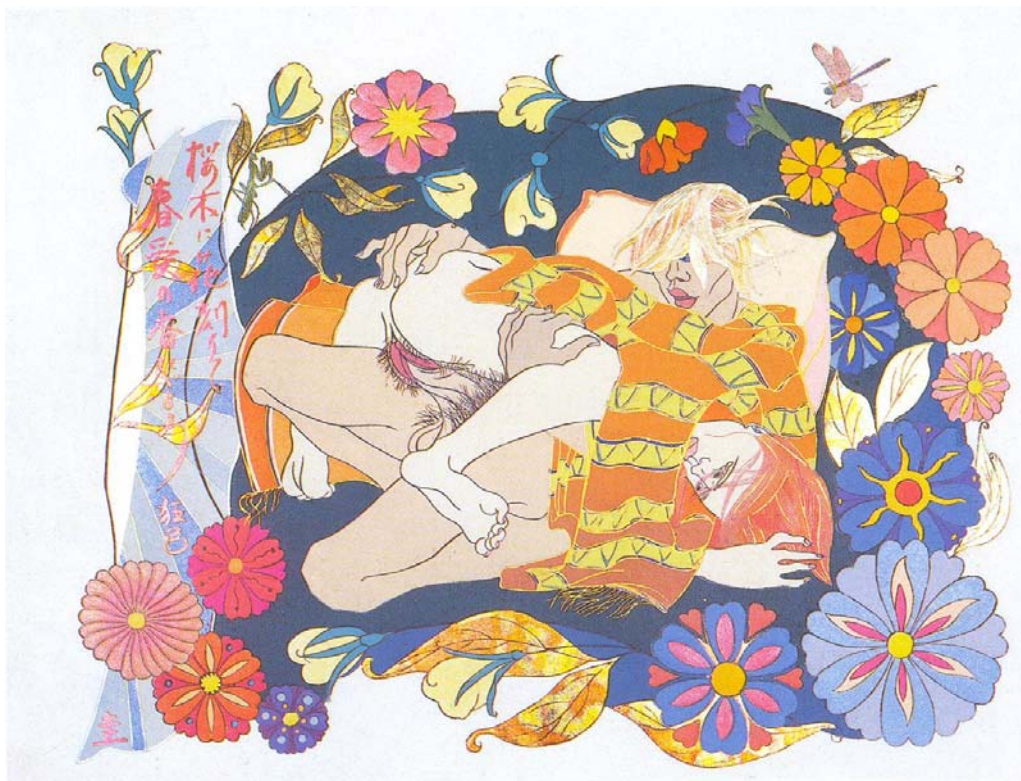



Fig. 7.12

Profumo d’amore

Xilografia policroma a 160 colori, anno 1993
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio
Carta: Misuri (gr. 130 m/q)
Misura della stampa: Dai Oban Tate-e (47,5x56,5)
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

“Ho inciso fiori
Su legno di ciliegio
Il profumo è quello dell’amore”.

Il tema della natura si ripresenta quindi sempre puntuale nelle interpretazioni grafiche di Ligustro, in particolare il riferimento alla natura ligure, ed egli ne offre una esauriente dimostrazione anche nello shunga intitolato “Rami di salice” (fig. 7.13).

Fig. 7.13

Rami di salice

Xilografia policroma a 87 colori, anno 1993
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Misuri (gr. 130 m/q)
Misura della stampa: Dai Oban Yoko-e (47,5x56,54 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Kio-Shoku, Fine raggiunto, Anno del Gallo
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

“ Profondo agitarsi
Dei rami di salice

Commentandomi la composizione, Ligustro mi fa notare come: *"Il tendaggio rappresentato in alto ha volutamente la forma arcuata della Liguria, mentre all'interno del cartiglio in cui è incisa la poesia, è raffigurato il paesaggio montano tipico della regione, sormontato dal sole. Esso è sempre presente nelle mie opere e, nel caso specifico, simboleggia la mia terra, Oneglia, rappresentata da una danza di farfalle all'interno del cerchio luminoso"*.

In quest'opera, merita un'attenzione particolare il sigillo in alto a destra. "*Il Fine raggiunto*", mi spiega Ligustro, "*questo è il suo significato, non deve trarre in inganno per l'evidente doppio senso del piacere sessuale che sia l'immagine e la poesia ispirano. In realtà io faccio riferimento a quello che è il mio traguardo personale, ossia il completamento, con la trattazione della stampa erotica, di tutti i principali generi e tematiche delle stampe Ukiyo-e giapponesi*".

7.7 Ligustro e i contatti con il Sol Levante

Le emozioni che Hillier, da profondo conoscitore delle stampe giapponesi, ha provato seguendo per alcuni anni il processo creativo di Ligustro, trovano un riscontro efficace e coerente anche nelle parole del Prof. Senesi: *"...I contenuti delle opere di Ligustro, non sono "giapponeserie", non sono cioè la brutta copia di forme orientali, bensì costituiscono autentiche meditazioni sulla vita e rappresentano brandelli di esistenza, la sua esistenza"*, espresse attraverso un rinnovato rapporto uomo-natura.

Di queste meditazioni e momenti di esistenza, è stato testimone diretto, Fukuda Kazuhiko, docente presso l'Università di Kanazawa e uno dei massimi studiosi di arte giapponese, autore di oltre cento volumi dedicati alla storia dell'Ukiyo-e. L'illustre personaggio, oltre ad aver presentato la Raccolta di Ligustro intitolata "Palloncini…20 Xilopoetografie", presso il Museo di Arte Orientale E. Chiossone di Genova (cfr. par. **6.3 I Surimono e gli Egoyomi di Ligustro**), ha reso grande onore al nostro artista, riportando nel suo paese, un così prezioso e indimenticabile ricordo della sua visita nell'atelier del maestro imperiese: *"In un giorno della prima decade di giugno del 1991, quasi aprissi un piccolo, misterioso recipiente in bambù, io schiudevo l'uscio dell'atelier di Ligustro nella città portuale di Imperia, prossima al confine di stato con la Francia.*

L'odore dell'inchiostro da stampa e dell'acqua salsa aleggiava nello studio e, come la chiara luce solare dell'Europa meridionale, si riversò all'interno. Dapprima io non scorsi nulla, ma nell'aria cantavano,

danzavano innumerevoli i colori di xilografie intrise di abbacinanti ori, argenti, rossi, azzurri, verdi.

La xilografia policroma, sorta in Giappone sotto il nome di "Nishiki-e", è rinata ad Imperia, ai bordi del Mediterraneo, in forme del tutto nuove. Nelle xilografie di Ligustro non vi è la poetica amante delle tinte sobrie e del senso della natura alla maniera nipponica. I colori sono invece oltremodo limpidi, vivaci, brillanti: una vera sarabanda cromatica di luce e colore mediterranei.

Le goffrature in rilievo, le sfoglie d'oro e d'argento non hanno i toni delle "stampe di broccato": hanno la beltà degli arazzi alla Gobelin, densi e sontuosi. Così l'incisione su legno, che ha varcato i confini del Giappone, lo spazio ed il tempo, ha ricevuto ora, dalla mano di Ligustro, un soffio vitale artistico di magnificenza barocca.

Le stampe di Ligustro sono un mondo poetico dove la musa suona l'arpa. Osservatene la grazia immediata: non sarò il solo che si inebri di questa pura bellezza. Prendendo a prestito un'espressione degli antichi Cinesi, queste xilografie sono luoghi ameni di un paese incantato, simposio a base di nettare ineffabilmente limpido. Diverse per concezione dalle xilografie giapponesi, esse gettano un novello bagliore sulla moderna incisione e sono nel contempo il prodotto di un mirabile poeta".

Queste parole di Fukuda sono molto significative e obbligano ad alcune nuove considerazioni su quello che è stato lo spirito artistico di Ligustro e sulla valenza del suo lavoro.

E' chiaro infatti come all'epoca, lo studioso giapponese, immediatamente consapevole delle potenzialità xilografiche di Ligustro, avesse guardato lontano e focalizzato la possibile evoluzione di un nuovo

genere che si sarebbe presto inserito prepotentemente nel contesto della moderna incisione.

Ligustro ha vissuto questa evoluzione con un atteggiamento che oserei definire shumpeteriano. Il termine, di pura derivazione dalla scienza economica, fa riferimento alla teoria di Joseph Shumpeter, secondo cui lo sviluppo economico dipende soprattutto dalle modificazioni e innovazioni delle tecnologie, che gli imprenditori rendono possibili attraverso un'ampia disposizione di risorse e credito di capitale.[68]

Immaginando di trasportare questa analisi nel merito della dimensione artistica di Ligustro, si può giungere ad individuare l'operazione del nostro artista, il quale ha raccolto l'eredità, il credito del prezioso patrimonio culturale ed artistico dell'antica tradizione nishiki-e e lo ha trasformato, attraverso il suo personale linguaggio figurativo, in una nuova dimensione, capace di confrontarsi su uno stesso livello con la xilografia contemporanea giapponese, quando non ne costituisce addirittura il superamento.

A distanza di dodici anni, le parole di Fukuda si sono rivelate come una sorta di premonizione, ma soprattutto un prezioso ed unico biglietto di sola andata per il panorama artistico del Sol Levante. Si è visto come, in tanti anni di duro e intenso lavoro, Ligustro sia riuscito solo parzialmente ad affermare il suo genere artistico in ambito locale o nazionale, vuoi, per sua stessa ammissione, per i suoi preconcetti e le sue lacune artistico-culturali, responsabili diretti di una certa diffidenza, da parte del panorama artistico contemporaneo, nei confronti del suo linguaggio figurativo e dei suoi messaggi. Sicuramente le esperienze lombarde e genovesi vissute

---

[68] Encicolopedia Europea Garzanti, Volume X, pp. 289-290, 1980

negli anni ’80 e ’90 (Associazione Ex Libris di Milano, Xilon 1 e Associazione degli Incisori Liguri), sono state utili così come le conferenze, i dibattiti e i principali appuntamenti espositivi al Museo d’Arte Orientale “E. Chiossone di Genova” dal 12 Dicembre 1996 al 20 Febbraio 1997, che ha avuto un seguito presso il Centro Polivalente di Imperia, oppure la Mostra Antologica presso il Castello Costa del Carretto di Garlenda (SV) dal 1 Luglio al 20 Agosto del 2001. Attraverso questi eventi, ed in particolare quello di Garlenda, Ligustro ha ripercorso le tappe fondamentali del suo cammino artistico, riproponendo i linguaggi e le cifre stilistiche degli esordi, sino alle opere tecnicamente più elaborate, da lui eseguite sino a quel momento e di cui “Malinconica attesa” (fig. 7.14) ne è un significativo esempio.

Tuttavia, è facilmente comprensibile come un personaggio così determinato ed esigente, quale egli si è dimostrato di essere, aspiri a qualcosa di molto più grande, ossia alla conquista dell’ambiente artistico nipponico e questo qualcosa è ormai alla sua portata.

Nel mese di Marzo di quest’anno infatti il suo nome si è costituito come elemento di trade union tra Casa Liguria, la rappresentanza permanente della Liguria a Bruxelles, e il paese del Sol Levante, nell’ambito di una efficace operazione di promozione turistico-artistico culturale della nostra regione nel cuore dell’Europa e nel lontano Giappone. La visione artistica e culturale giapponese si è così finalmente incontrata e fusa, nelle xilografie dell’artista imperiese, con la sensibilità ligure, in particolare della porzione di Ponente.

Il titolo significativo della manifestazione, “Aomori o Liguria? Tra estremo giapponese ed estremo oriente italiano”, ha sancito di fatto un connubio della Liguria con la Prefettura di Aomori, volto a favorire gli

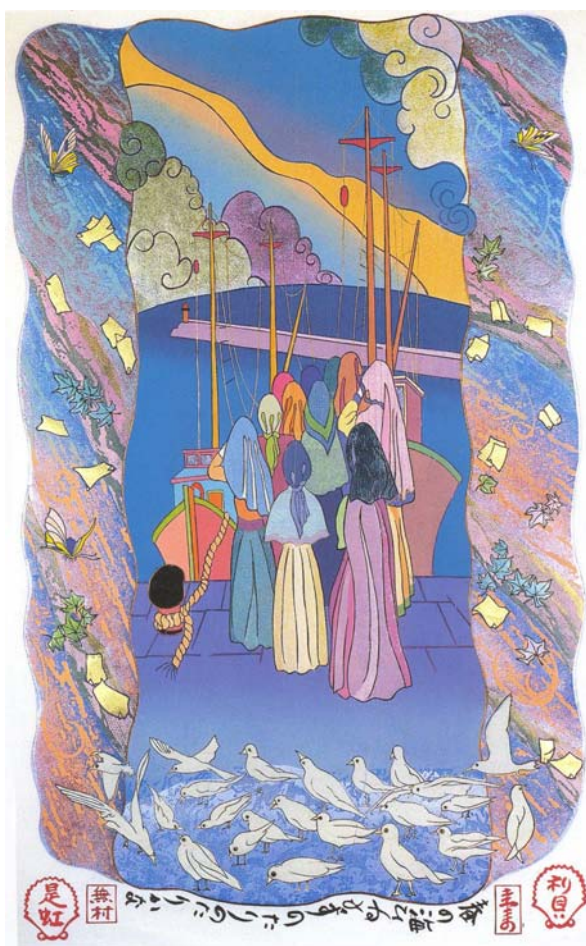



Fig. 7.14

Malinconica attesa
(al porto di Oneglia)

Xilografia policroma a 316 colori, anno 2000
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Gimpaku, Kirazuri, Karazuri,
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Dai Oban Tate-e (67,5x39 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Ze-Ko, Jimbo Keiko, Yosa Buson (poeta 1715-1783)
Traduzione Haiku di Yosa Buson:

“Il mare di primavera
Si leva,
Si,
Si leva”.

scambi turistici e commerciali e di cui sono stati testimoni, oltre naturalmente a Ligustro e alle autorità, diverse personalità del panorama artistico giapponese, che già da tempo hanno avuto modo di stimare e ammirare nel loro paese, l'opera del nostro artista, attraverso l'efficace tam tam di notizie occidente-oriente da parte di coloro che, come Fukuda, sono stati testimoni oculari nel suo atelier.

In occasione di questa manifestazione, patrocinata dall'ambasciata giapponese a Bruxelles e il cui manifesto è rappresentato dalla stampa di figura 7.15 intitolata "Geisha alla finestra Notte", Ligustro ha esposto, presso la casa Liguria, oltre sessanta opere, di cui egli personalmente ha illustrato le tecniche di esecuzione durante due interessanti e seguitissimi stage dimostrativi. Tra le altre, Ligustro ha esposto due delle sue più recenti "imprese xilografiche" ossia "Giardini Liguri" (fig. 7.16) ed "Eterni Giardini" (fig. 7.17), quest'ultimo un vero e proprio esempio del suo sforzo tecnico e del virtuosismo cromatico raggiunto, in virtù dei 380 colori.

Sarebbe quasi superfluo aggiungere come l'evento abbia riscosso un notevole successo, testimoniato dai numerosi e sinceri apprezzamenti del momento, ma anche di quelli successivi, di cui Ligustro conserva orgoglioso le due più significative testimonianze.

Mi riferisco alle manifestazioni di apprezzamento che l'artista ha ricevuto nel mese di Giugno, da parte dell'Ambasciatore giapponese a Bruxelles, Atzuko Nishimura: *"(…) Attraverso le sue opere ritrovo il simbolo del gioioso connubio tra due grandi civiltà e culture, quella del Giappone e dell'Italia*" ma anche dal Direttore del Centro Culturale e Informazione dell'Ambasciata, Daini Tsugahara, che così si rivolge a

Ligustro: “ *(…) Mi fa veramente piacere constatare che grazie a Voi e alle vostre opere, la tradizione del Giappone è salvaguardata in Italia, e dirò di più, meravigliosamente sviluppata e trasformata”*.

Fig, 7.15

Geisha alla finestra di Oneglia di Notte

Xilografia policroma a 180 colori, anno 1999
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kimpaku, Bokashi, Kirazuri, Karazuri, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Torinoko-kozu
Misura della stampa: Dai Oban Tate-e (68x42,5 cm)
Traduzione versi:
“Con gli azzurri, i viola,
I rossi, i gialli,
La dolce luce, la gioia”
Nel cartiglio a forma di kakemono:
“Non mi esaltano le lodi
Non mi rattristano le critiche malevoli”.

Fig. 7.16

Giardini liguri

Xilografia policroma a 180 colori, anno 2002
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Karazuri, Bokashi, Sabi-bori
Legno: Le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: 80x52 cm
Sigilli in cinabro cinese: Rigu, Punta di cristallo (Jimbo Keiko)
Fabbrica di vincitori (Fabia Binci, autrice dell'haiku)
Traduzione versi:

"Il vecchio borgo
Si tuffa nella luce
Si veste d'ali".

Fig. 7.17

Eterni Giardini

Xilografia policroma a 388 colori, anno 2002
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Karazuri, Kimpaku, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: 158x60 cm
Sigilli: Rigu, Anno del Cavallo (2002), Ze-Ko, Mu-en

“Aomori o Liguria” si costituisce come il primo vero grande “assalto” di Ligustro, e mi si passi il termine, al mondo culturale del Sol Levante, dove la quantità e autorevolezza dei consensi e riconoscimenti ricevuti, hanno certamente dato al nostro artista ulteriore coraggio (non che ne avesse avuto bisogno) ad andare oltre.

Egli mi dice: *“Quest’anno ricorre il centenario della nascita del Maestro Shiko Munakata, (morto nel 1975), a mio avviso uno dei più grandi xilografi giapponesi contemporanei. L’esperienza di Bruxelles, è stata per me come un segnale, una rivelazione per unire due eventi tanto importanti per il mio percorso artistico, quanto per il mondo della xilografia giapponese. Per combinazione Aomori è la regione che ha dato i natali a Munakata, ed io ho pensato di celebrare entrambi, attraverso un mio personale tributo grafico. Riprendendo una xilografia in bianco e nero del maestro,* (fig. 7.18)*, raffigurante il personaggio femminile del libro di Jun’ichiro Tanizaki, intitolato “La chiave” e meglio conosciuto in occidente per alcune trasposizioni cinematografiche (in Italia vedi versione di Tinto Brass), ne ho realizzato una mia interpretazione secondo le tecniche nishiki-e”* (fig. 7.19).

Fig. 7.18

Tete de Femme
Shiko Munakata 1956
17x21 cm

Fig. 7.19

Omaggio a Munakata
(rivisitazione di Ligustro della stampa "La chiave")

Xilografia policroma a 10 colori, anno 2003
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Kirazuri, Karazuri (sulla geisha a sinistra), Bokashi, Sabi-bori
Legno: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Hodomura (gr. 110 m/q)
Misura della stampa: Nagaban (61x28 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Munakata (a destra), Rigu, Mu-en, Jimbo Keiko
Traduzione versi a cura di Jimbo Keiko Magnanini:

"Gioia degli incontri
Già vedo i colori dell'autunno".

Ligustro continua: *"Un mese fa quindi (a metà Luglio), ho inviato in Giappone, all'attenzione del Dott. Noriki Sakuraba, funzionario della regione di Aomori e già presente all'appuntamento di Bruxelles, alcuni miei cataloghi e xilografie, come segno di rispetto e stima personale nei confronti di un grande artista quale è stato Munakata. Oltre al mio più recente lavoro intitolato "Fiori a Garlenda" (fig. 7.20) e realizzato per il "XX Meeting 500"*[69]*, tenutosi il 5 e 6 Luglio scorsi, ho inviato naturalmente la mia personale interpretazione policroma della stampa originale di Munakata".*

E' facile immaginare come Ligustro sia estremamente fiducioso nel buon esito della sua iniziativa e ha un valido motivo ad esserlo in quanto le sue aspettative non sono state disilluse. Infatti, in uno di questi pomeriggi di torrido Agosto, entrando nel suo studio per l'ennesimo dei nostri consueti incontri, trovo il maestro sì rinfrancato e ritemprato da una breve vacanza, ma soprattutto galvanizzato da un'importante notizia.

Il 12 Agosto scorso infatti, la Prefettura di Aomori, nella persona del Dottor Sakuraba manifesta così, attraverso una e-mail, la sua riconoscenza per le dimostrazioni di stima del nostro artista:

"Dopo aver ricevuto il pacco del Maestro Ligustro, mi sono recato al Museo Munakata e ho avuto modo di sottoporre direttamente all'attenzione del Presidente, le sue opere. Egli, vedendo la stampa policroma "Omaggio a Munakata", si è commosso e mi ha incaricato di inviare, alla sua attenzione, una delle 1000 copie a tiratura limitata, del libro-catalogo del maestro giapponese, un prezioso omaggio in segno di

[69] Si tratta dell'annuale raduno di auto storiche riservato alla piccola utilitaria della FIAT

ringraziamento per l'affetto dimostrato , con la speranza di rinforzare e alimentare ulteriormente i rapporti".

Fig. 7.20

"Fiori a Garlenda"

Xilografia policroma a 18 colori, anno 2003
Tecniche impiegate: Nishiki-e, Bokashi, Kirazuri
Legni: le incisioni per i contorni e per i clichées sono state eseguite su legno di ciliegio (sakura)
Carta: Inshu-kozu
Misura della stampa: Chuban (29,5x19,5 cm)
Sigilli in cinabro cinese: Rigu

Senza dubbio questa è la notizia che Ligustro aspettava da tempo. Questi lunghi mesi che ho trascorso a stretto contatto con il suo mondo, respirando la sua arte, ascoltando dalla sua viva voce ciò che pensa e vive e vedendolo realizzato nel suo linguaggio figurativo, che lui definisce "Liberty Ligure", mi permettono oggi, al termine del mio percorso nel mondo infinito dell'arte nishiki-e, di capire l'atteggiamento estremamente positivo e l'ottimismo che lo hanno sempre contraddistinto e che gli hanno permesso di trasformare le sue aspettative in certezze e di vedere anche le speranze altrui come possibili realtà.

Il segreto del successo e del raggiungimento di ogni suo obbiettivo, sta proprio nella costante e incrollabile volontà di non discernere il pensare dall'agire, dove l'idea, il pensiero geniale, deve inevitabilmente portare, attraverso la sperimentazione, ai risultati positivi prefissati.

Più volte, durante i nostri incontri, egli ha ribadito: *"L'uomo non deve sperare bensì aspirare"*. Questo semplice concetto, in cui si sintetizza tutto il suo lavoro, gli permette oggi di considerare le nuove prospettive, i nuovi orizzonti aperti dal panorama artistico giapponese ed in particolare della Prefettura di Aomori, non come punto di arrivo, bensì come nuovo punto di partenza per nuove sfide e nuovi traguardi.

Il suo atteggiamento molto fiducioso e deciso, gli ha permesso di portare avanti un processo evolutivo della xilografia tradizionale giapponese, che , volendo sintetizzare, definirei di controtendenza.

Con questa affermazione intendo porre l'attenzione su un particolare molto importante: laddove la dimensione tecnologica e industriale dell'elettronica e dell'informatica, ha sempre visto i Giapponesi assumere un ruolo di leaders, forti delle loro innegabili capacità di sfruttare e

perfezionare idee e tecnologie non proprie per creare progresso, trovo molto singolare che un artista “nostrano” e “genuino” come Ligustro, sia riuscito, in modo così preponderante ed efficace, a migliorare e superare tecnicamente i maestri giapponesi nella loro disciplina xilografica, lasciando un segno nelle loro più profonde ed antiche tradizioni.

Inoltre, ritengo che l’operazione di sdoganamento di Ligustro di un prodotto artistico Made in Italy, nel lontano Sol Levante, dimostri la sua controtendenza nell’ostinata volontà di continuare a proporre un linguaggio, che pur trovando la sua originalità nell’evoluzione della tecnica xilografica, conserva intatta la sua autonomia figurativa, a dispetto delle nuove tendenze dell’arte moderna e futuristica.

Di tutto ciò, ritengo di essere stato, in questi mesi, rispetto ad altri, un fortunato testimone, e spero che il mio lavoro possa rendere gradito omaggio a questo artista, che nei miei confronti si è dimostrato sempre molto disponibile ed affabile, concedendomi gran parte del suo tempo e la sua massima fiducia, ma soprattutto paziente ed estremamente esaustivo nel farmi conoscere il mondo a me completamente estraneo dell’arte e cultura giapponese, supportandomi in alcuni momenti difficili di questi lunghi mesi di lavoro.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V. *"Accessori nell'abbigliamento giapponese. Inro, netzuke e altri sagemono"*, IX Mostra Didattica, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone" Genova, Gennaio-Maggio 1985

A.A.V.V. *"Essays on Japanese Art, presented to Jack Hillier"*, Robert G. Sawers Publishing, London 1988

CARLA AIUTI, *"L'umana avventura di un artista: Ligustro Berio"*

LUIGI BERNABO' BREA, EIKO KONDO, *"Stampe e pitture. L'Ukiyo-e dagli inizi a Shunsho"*, SAGEP Editrice, Genova 1979

Enciclopedia Europea Garzanti, 1980

"Ex Libris, Rivista Italiana di xilografia, ex libris e piccola grafica", Ottobre 1989 n° 12 – Febbraio 1990 n° 13

GABRIELE FAHR-BECKER (a cura di), *"Arte dell'Estremo Oriente"*, Konemann 2000

GIOVANNI FANELLI , *"Il disegno Liberty"*, Editori Laterza, Roma 1981

MATTHI FORRER, *"Egoyomi and Surimono, their development and history"*, J.C. Gieben Publisher, Uithoorn 1979

BIBLIOGRAFIA

GIULIANO FRABETTI, EIKO KONDO (a cura di), *“Hiroshige: immagini della natura”* Catalogo Mostra Didattica, Museo d’Arte Orientale “E. Chiossone” di Genova, 1976

GIULIANO FRABETTI, EIKO KONDO (a cura di), *“Hokusai e Hiroshige: paesaggi”*, Catalogo Mostra, Palazzo Accademia di Genova, 1974

“Hommage a Munakata (1903-1975). Peintre et graveur jaiponais” Catalogo Mostra Musée Cernuschi Paris Febbraio-Aprile 1976

“La danza del Sole” Catalogo Mostra antologica Castello Costa del Carretto Garlenda (SV) Luglio-Agosto 2001

“La perla e la farfalla” Nishiki-e, xilografie di Ligustro, Museo d’Arte Orientale E. Chiossone Genova, Dicembre 1996, Febbraio 1997

MARGARET M. KANADA, *“Color woodblock print making. The traditional method of Ukiyo-e”*, Shufunotomo Co. Ltd. 1992

SHUICHI KATO, *“Storia della letteratura giapponese dal XVI al XVII secolo”* (a cura di Adriana Boscaro), Marsilio Editori S.p.a., Venezia 1989

BIBLIOGRAFIA

RICHARD LANE, *“Images from the floating word. The Japanese print”*, Chartwell Books Inc., Secaucus New Jersey 1978

RICHARD LANE, *“Grafica giapponese”* (trad. Giorgia Bruno Ruffini), Il Saggiatore, Milano 1992

CATERINA LEGATO, *“Associazione degli incisori Liguri. La storia ed i rapporti artistico-culturali dei suoi protagonisti”*, Tesi di laurea Accademia di Belle Arti di Sanremo, Anno Accademico 2000/01

HELENA MARKUS (a cura di), *“Surimono. Stampe augurali nel Giappone del ‘700 e ‘800”*, Mario e Luca Giusti Edizioni, Firenze 1983

ELISA MILAN, *“I surimono di Hokusai (1760-1849) con particolare riferimento alla serie del Mitate Chushingura (1802-1804)”*, Tesi di Laurea Università degli Studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Orientali, Anno Accademico 1997/98

NALDA MURA, *“Ligustro, delicato poeta con le stampe giapponesi”*, “Gazzetta di Genova”, 22 Luglio 1990

MIKEYO MURASE, *“L’arte del Giappone”*, Ed. TEA, Milano 1996

BIBLIOGRAFIA

AMY NEWLAND, CHRIS UHLENBECK (a cura di), *“Ukiyo-e à Shin hanga. L’art des estampes japonaises sur bois”*, PMI Editions, 1991

SEI SHONAGON, *“Note del guanciale”*, (a cura di Lydia Origlia), SE S.r.l. Milano 1988

KUKI SHUZO, *“La struttura dell’Iki”*, Ed. Adelphi, Milano 1992

VITTORIO VILLAVECCHIA, *“Dizionario di merceologia e chimica applicata”*, Ulrico Hoepli Edizioni, Milano 1931

SIEGFRIED WICHMANN, *“Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell’arte del XIX e XX secolo”*, Gruppo Fabbri Editori, Milano 1981

“Xilon Italiana 1. Triennale nazionale di xilografia”, Museo di Villa Croce Genova, Maggio-Giugno 1988

GIACOMO ZANELLA, *“Poesie”*, Ed. Le Monnier, Firenze 1928

Vorrei esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che mi hanno aiutato e sostenuto in questo lavoro.

Innanzitutto mia madre Maria e le mie sorelle, Alessandra e Laura, che mi hanno supportato e incoraggiato, con il loro affetto, nei momenti di maggior crisi e scoraggiamento; la mia famiglia, soprattutto i miei zii Angelo e Anna, i miei cugini Giorgio, Cristina e Francesca.

Un sentito ringraziamento anche ai miei docenti, Alessandro Giacobbe, Milly Giovanelli, Simona Lombardi, Fulvio Merolli, Alessia Forconi e indistintamente tutti i miei compagni di corso, con un ricordo particolare per Petra.

Inoltre desidero ringraziare tutti coloro che hanno messo gentilmente a mia disposizione le loro competenze specifiche, a cominciare dalla Dott.ssa Elisa Milan, per il prezioso ed insostituibile contributo bibliografico, Paola Buscaglia, Giuliana Schiavon, Alberto, Roberto e mio cognato Claudio, per non dimenticare i colleghi di lavoro Luigi, Dennis e Luciano, le cui competenze informatiche mi hanno permesso di risolvere, in questi mesi, diversi problemi logistici.

Un sincero grazie a tutti.

Roberto Simula